This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

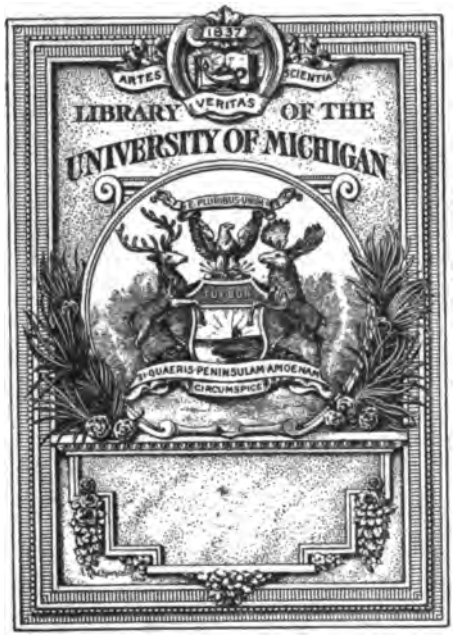
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
si QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

ND
115
.P7?
L.C7

MÉMOIRE

SUR

LES PEINTURES QUE POLYGNOTE

AVAIT EXÉCUTÉES

DANS LA LESCHÉ DE DELPHES.

(Extrait du tome XXXIV des *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.*)

MÉMOIRE

SUR

LES PEINTURES QUE POLYGNOTE

AVAIT EXÉCUTÉES

DANS LA LESCHÉ DE DELPHES;

PAR

FEU CHARLES LENORMANT,

ASSOCIÉ DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE, ETC.

BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

1864.

RAPPORT

FAIT

A L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE, LE 6 JUILLET 1863,

Par M. le baron DE WITTE.

« La classe des lettres m'a chargé de lui présenter un rapport sur un mémoire posthume de notre savant associé étranger, M. Charles Lenormant. Ce mémoire, divisé en cinq parties ou chapitres, a pour objet les peintures que Polygnote avait exécutées dans la lesché de Delphes.

Dans la première partie, l'auteur traite des leschés en général et de la lesché de Delphes en particulier. Il examine quelle était la forme du monument qui avait reçu les peintures de Polygnote, et quelle influence cette forme avait dû exercer sur la disposition de l'ouvrage. Une lesché était-ce un portique quadrangulaire, ouvert aux deux extrémités et n'ayant que deux murs latéraux à droite et à gauche, propres à recevoir des peintures? Comme Pausanias divise la grande composition de Polygnote en deux parties, des critiques habiles en ont conclu que la lesché de Delphes n'avait pas de mur au fond et que par conséquent l'édifice était ouvert aux deux extrémités; que là il n'y avait que des colonnes, pour rendre l'intérieur mieux aéré par le courant qui s'y établissait.

Le mot λέσχη en grec ne veut pas dire seulement un *lieu destiné à la conversation*, c'est aussi et avant tout l'expression propre pour désigner la conversation elle-même. Il n'y a donc aucune induction à tirer du mot λέσχη en lui-même pour connaître la forme affectée aux édifices appelés de ce nom. Rien n'empêche de croire d'ailleurs qu'il ait existé chez les Grecs des lieux de diverses formes destinés à la conversation. Après avoir cité un grand nombre de passages tirés des écrivains anciens, passages qui ne donnent aucune indication sur la forme particulièrement préférée par les Grecs pour ces sortes d'édifices, mais qui fournissent des notions sur les diverses destinations auxquelles servaient les leschés, M. Lenormant mentionne deux textes de Plutarque où il est question des hémicycles d'Athènes. L'historien raconte que les espérances du peuple étaient tellement excitées par l'expédition de Sicile qu'on se rassemblait dans les hémicycles autour des vieillards, occupés à tracer sur le sol le contour de l'île et sa position par rapport à l'Afrique. Ces passages de Plutarque, rapprochés de ce que dit Proclus des trois cent soixante leschés qui existaient à Athènes, fournissent à M. Lenormant un argument sur

136076

lequel il se fonde pour établir que les mots λέσχη et ἡμικύκλιον étaient le plus souvent synonymes, et employés indifféremment par les poëtes et par les écrivains en prose pour désigner les lieux de réunion et de conversation populaires. Il s'ensuit que la *lesché* avait presque toujours la forme d'un hémicycle ou exèdre. L'auteur rappelle quelques monuments encore existants, les uns à ciel ouvert, les autres couverts d'un toit ou d'une voûte, qu'il considère comme des leschés.

La lesché de Delphes différait des autres édifices de ce genre construits par les Grecs. Ordinairement ces lieux de conversation étaient ouverts et n'avaient pas de portes; les pauvres gens venaient s'y asseoir, dans l'hiver, sur les bancs disposés dans leur enceinte, quand le soleil y donnait, afin de se réchauffer à ses rayons. La lesché de Delphes semble avoir été fermée par des portes, et le prix extrême qu'on attachait aux peintures de Polygnote aurait suffi pour justifier cette précaution, quand bien même à l'origine la lesché eût été ouverte à tout le monde. La conservation de ces peintures et même la spéculation des exégètes demandaient qu'on mît un tel trésor à l'abri de toute visite indiscrète. Ainsi ce ne serait pas une métaphore quand Plutarque représente les interlocuteurs d'un de ses traités comme arrivant aux portes de la lesché des Cnidiens. Mais ici se présente une difficulté. Si la lesché de Delphes avait été de tous points semblable aux autres hémicycles, on ne comprend pas comment il aurait été possible d'y adapter des portes après coup.

L'auteur fait observer que, d'après la description de Pausanias, il y avait dans la lesché de Delphes deux parties entièrement parallèles, disposées exactement de la même manière, d'une dimension égale et susceptibles de recevoir chacune un même nombre de figures. Or le Périégète grec ne parle ni du fond, ni du milieu de la lesché; il distingue deux compositions, celle de droite et celle de gauche, et M. Lenormant espère de montrer dans la suite de son travail qu'il régnait entre les deux moitiés de l'ouvrage un parallélisme rigoureux.

L'emplacement de la lesché de Delphes n'est pas connu et on n'en a pas des débris certains. Ulrichs (et son témoignage est d'un grand poids) a cru reconnaître des vestiges de la lesché dans un mur de soubassement, caché, à l'époque de son exploration, dans un magasin à foin. Mais tout en admettant l'exactitude des recherches auxquelles s'est livré l'archéologue allemand, on ne saurait se faire une idée ni du plan, ni de la forme de l'édifice, d'après un simple mur de soubassement qui n'a pas même été complétement déblayé. Tout ce qu'on peut en conclure, quand on connaît la localité, c'est que la lesché ne devait pas occuper un emplacement considérable et que nécessairement elle s'étendait dans le sens du travers de la vallée de l'est à l'ouest. Après avoir examiné et écarté plusieurs hypothèses, M. Lenormant est d'avis que la lesché de Polygnote avait la forme d'un hémicycle double, c'est-à-dire qu'en prenant pour modèle une lesché simple en forme d'hémicycle avec le prolongement rectiligne des deux extrémités, il y adapte, au côté opposé, un second hémicycle de la même dimension que le premier. C'est le système qui d'un théâtre fit un théâtre double ou amphithéâtre. D'après cette hypothèse, la porte s'ouvre au nord, du côté du tombeau de Néoptolème, ou plutôt au sud avec des degrés qui conduisent à la source Cassotis. Du côté de la porte et au-dessus du prolonge-

ment de la peinture, deux larges ouvertures laissent pénétrer la lumière; d'autres baies correspondantes à l'autre face achèvent de donner accès au jour. Entre ces ouvertures et en face de la porte est un espace propre à recevoir des tableaux; des statues sont placées en avant sur leurs piédestaux. Les deux absides à droite et à gauche sont occupées par les peintures de Polygnote; au-dessous règnent les bancs ordinaires de la lesché.

Telle est l'idée que l'auteur donne de l'édifice dans lequel on admirait les deux grandes compositions du célèbre peintre de Thasos.

Il m'a fallu entrer dans quelques développements et analyser en grande partie ce premier chapitre pour faire comprendre les idées qui servent de base au travail de l'illustre académicien, trop tôt enlevé à la science. Ces détails suffisent pour donner un aperçu de la nouveauté de cette étude; en même temps ils abrégent singulièrement la tâche dont l'Académie m'a chargé.

Maintenant j'arrive au second chapitre, qui est intitulé : *De la disposition des peintures de Polygnote à Delphes; de la manière de peindre et du style de cet artiste.*

Les peintures de Polygnote se liaient donc intimement avec l'architecture de l'édifice dont elles formaient la décoration; elles étaient appliquées sur la paroi même : c'était une offrande des habitants de Cnide au dieu de Delphes. Mais la lesché avait été construite à une époque antérieure. On a remarqué avec raison que l'offrande des Cnidiens au plus célèbre sanctuaire religieux de la Grèce doit être considérée comme un monument de leur délivrance de la domination des Perses, après que Cimon, fils de Miltiade, eut remporté des victoires signalées sur la flotte du grand roi. M. Lenormant place les peintures exécutées par Polygnote pour les Cnidiens après l'année 476. Le poëte Simonide, qui avait composé l'épigramme pour désigner le sujet de la première des grandes compositions de la lesché, ainsi que le nom et la patrie de l'artiste, partit pour la Sicile en 477 et y mourut dix ans après. Mais il n'est pas du tout nécessaire de supposer que Simonide dût se rendre dans le lieu où se trouvait l'ouvrage qu'il avait célébré dans ses vers. On sait, d'un autre côté, que Polygnote avait donné les traits d'Elpinice, sœur de Cimon, à Laodicée, fille de Priam, groupée avec d'autres captives troyennes. Il est incontestable que les peintures de la lesché ont dû être exécutées à l'époque de la prépondérance politique et guerrière de Cimon.

L'auteur examine ensuite le degré d'influence que Polygnote exerça sur le développement des arts de la Grèce. Pour point de comparaison, on a d'abord les bas-reliefs du temple de Thésée à Athènes, exécutés à l'époque où Cimon gouvernait la république. Malgré leur mutilation, on est frappé du caractère avancé que présentent ces bas-reliefs, surtout depuis que, grâce à M. François Lenormant, qui les a fait mouler à Athènes en 1860, on peut les étudier de près sur les plâtres exposés à l'École des beaux-arts à Paris.

L'auteur attribue une grande influence à Polygnote sur le style de ces bas-reliefs, et il suppose même que le grand artiste a pu fournir les dessins originaux d'après lesquels les sculpteurs auraient opéré, surtout si l'on se rappelle que le monument qu'ils décoraient avait reçu à l'intérieur des peintures de Polygnote. Tout en restant fidèle au style austère de l'époque antérieure, Polygnote aurait su, avant Phidias lui-même, dégager de leurs longues entraves les arts du dessin chez les Grecs. L'éloge que Lucien fait de la Cas-

sandre que Polygnote avait peinte à Delphes rendrait raison de ce progrès. M. Lenormant adopte sans hésiter l'opinion d'un célèbre antiquaire allemand, M. Welcker, qui reconnaît un exemple du style de Polygnote dans la belle peinture de vase représentant l'enlèvement d'Orithyie. L'excès de roideur dans le dessin de cette peinture que M. Lenormant est porté à attribuer à l'inexpérience du céramographe semble à mes yeux convenir parfaitement à une œuvre d'art de la première moitié du cinquième siècle avant notre ère.

Ce que l'auteur dit des longues bandes qui, étendues sur une surface plane, ont plutôt l'aspect d'un bas-relief que d'un tableau, des bandes horizontales superposées, genre de disposition qui ne s'est jamais perdu chez les anciens, rend parfaitement compte de la décoration des temples et des autres édifices de l'antiquité, et les vases peints à plusieurs zones donnent une idée exacte de ce système. Aussi M. Lenormant ne manque-t-il pas de citer comme exemple le fameux vase François conservé à la galerie de Florence. Rien n'obligeait l'artiste à garder des liens d'unité dans les scènes rassemblées sur la même bande ; on avait la liberté de continuer la même histoire à divers étages. L'étude du monument décoré par Polygnote, combinée avec l'interprétation du texte de Pausanias, conduit l'auteur à reconnaître que le développement des deux sujets traités par l'artiste dans la lesché de Delphes était réparti en deux zones ou registres; mais il aurait pu en exister davantage, sans que pour cela Polygnote eût manqué aux lois de la composition telles qu'on les entendait à son époque. Supposer avec MM. Welcker et Otto Jahn, qui allèguent comme exemples des peintures de vases d'une date beaucoup plus récente et exécutées très-postérieurement à Polygnote, que les figures, avec des indications légères de terrain à diverses hauteurs, s'échafaudaient les unes au-dessus des autres jusqu'à former trois rangs superposés, cette supposition, dis-je, repose sur une erreur et ne saurait être admise.

A ce second chapitre est joint un appendice sur l'expression *vultus respicientes* de Pline. C'est à Cimon de Cléones, peintre quelque peu postérieur à Polygnote, que les anciens attribuaient l'art d'avoir représenté des figures non-seulement de profil ou même de face, mais encore dans tous les mouvements qui les offrent sous un aspect oblique à l'œil du spectateur.

Vultus respicientes ne peut pas signifier des figures qui regardent par derrière. Ici l'auteur entre dans une longue discussion philologique, discussion qu'il serait difficile d'analyser. Contentons-nous donc de constater avec lui que *vultus respicientes* ne veut dire autre chose que des figures regardant en face le spectateur, par opposition à *suscipientes* dont le regard s'élève en haut, et *despicientes* dont le regard s'abaisse vers la terre.

Le troisième chapitre a pour objet la restitution de la composition de droite.

Après avoir fait remarquer que le texte de Pausanias est obscur, affecté, bizarre même, l'auteur convient que ce texte est établi d'une manière solide, et qu'il y aurait du danger à le soumettre à des corrections arbitraires pour résoudre les difficultés qu'il présente; il faut donc l'accepter tel qu'il est constitué, et se soumettre d'avance aux arrêts de la critique. Il analyse ensuite une quantité de ces difficultés, qui consistent surtout dans la présence de certains adverbes et de certaines conjonctions qui ne sont pas toujours employés dans le même sens. Il y a aussi des difficultés sans nombre dans la dispo-

sition des figures et des groupes; car souvent Pausanias passe d'un épisode ou d'une figure à l'autre, sans avertir si l'œil doit suivre la ligne commencée, ou s'il faut se reporter en haut ou en bas sur l'autre ligne. On conçoit que, dans une description aussi vague, aussi singulière, entremelée de récits mythologiques, on hésite à chaque pas, et que ce n'est que d'une étude sérieuse, approfondie, et où il est nécessaire d'employer le calcul pour établir la symétrie des groupes, que peut résulter une restitution plus ou moins satisfaisante de l'œuvre de Polygnote.

Ces difficultés expliquent la divergence énorme des interprétations, surtout si l'on fait attention à une circonstance pour ainsi dire fatale, c'est que les interprètes ont agi presque toujours en dehors de tout système d'ordonnance, et cependant c'est par la recherche de l'ordonnance qu'il aurait fallu commencer l'étude des peintures de Polygnote, avant de chercher à restituer les groupes; s'il n'y avait pas eu d'ordonnance, la peinture de Polygnote n'aurait été qu'un vaste champ dans lequel l'artiste aurait jeté comme au hasard ses divers épisodes.

Dans l'interprétation de M. Lenormant, le plan de l'ordonnance est établi de la manière la plus rigoureuse. Mais que de tâtonnements, que de recherches, quelle patiente investigation il a fallu pour arriver au résultat obtenu par le savant académicien!

Le tableau de droite représente la prise de Troie ou pour mieux dire Troie déjà prise. Simonide, dans l'inscription, l'appelle la destruction de l'acropole d'Ilion.

Ici l'auteur suit pas à pas la description de Pausanias et indique la place que chaque groupe occupait dans l'ordonnance de Polygnote. Les épisodes, comme je l'ai déjà indiqué, étaient peints dans deux zones ou bandes superposées d'inégale longueur, à cause des fenêtres qui donnaient accès à la lumière. A chaque instant, M. Lenormant rencontre des difficultés; mais, grâce à l'étude approfondie qu'il avait faite des peintures de la lesché, à sa connaissance des monuments de l'antiquité figurée et à sa vaste érudition, il arrive à résoudre les difficultés qui semblent insurmontables et à présenter au lecteur une restitution complète de la première moitié de cette grande composition.

Le quatrième chapitre donne la restitution de la composition de gauche. Le travail auquel s'est livré l'auteur devient plus facile : l'étude de la composition de droite a écarté bien des difficultés, et si, dans la description des groupes, on rencontre partout la même ambiguïté des expressions, l'expérience acquise sait à quelles règles et à quels moyens il faut recourir pour se tirer de ces embarras.

La peinture de gauche était désignée par le nom de *Descente d'Ulysse aux enfers*. Mais, dès le début, M. Lenormant fait observer que si Ulysse descendu aux enfers indiquait le principal épisode de cette seconde composition, ce n'était pourtant pas là le véritable sujet de cette peinture.

Dans la composition de droite, l'auteur s'est trouvé d'accord en plusieurs points avec les précédents interprètes. Ici, au contraire, il est dans la nécessité de s'éloigner complétement des tentatives de restitution qui ont été faites.

L'Académie comprendra qu'une analyse de la restitution proposée par M. Lenormant, pour les deux grandes compositions de Polygnote, ne peut pas être tentée dans un rapport. J'arrive donc à la conclusion des chapitres III et IV. Parvenu au terme de sa resti-

tution, l'auteur fait remarquer qu'il existait une harmonie complète entre les deux peintures qui décoraient la lesché de Delphes. Les pleins et les vides y étaient répartis avec symétrie, mais sans cette servilité des pendants qui nuit aux mouvements des figures et à la liberté de l'action. A droite, il y aurait eu environ soixante-dix-huit figures, à gauche soixante et onze; mais l'importance des accessoires aux extrémités expliquerait suffisamment cette légère différence. Ces coïncidences ne peuvent pas être fortuites, et on doit les considérer comme une dernière preuve à l'appui de l'arrangement proposé par l'habile archéologue. Dans tous les essais de restitution qui ont été tentés, on n'est pas arrivé à un pareil résultat, surtout si l'on considère que la répartition raisonnée des groupes et des épisodes dans les deux zones superposées exige une prudence des plus minutieuses, une étude de la symétrie, du rapprochement de tel groupe de tel autre et une attention soutenue pour ne négliger aucun détail qui puisse rompre l'harmonie et déranger le balancement réciproque. Et pourtant quand on jette un coup d'œil sur les deux tableaux joints au mémoire de M. Lenormant, la distribution si simple, si naturelle des groupes frappe du premier coup d'œil.

Le cinquième et dernier chapitre est destiné à exposer le sens et l'intention des compositions de Polygnote.

On se demande en effet, après avoir lu la description de la lesché des Cnidiens dans Pausanias et l'énumération des personnages dessinés par Polygnote dans la troisième et la quatrième partie du mémoire de M. Lenormant, quel était le lien qui unissait ces divers épisodes, et s'il était possible, après avoir restitué la place de chaque groupe, de se faire une idée, du moins approximative, de la pensée qui avait inspiré au peintre ces deux vastes compositions. On voudrait savoir s'il a existé une unité de plan pour la décoration de la lesché et si l'artiste a voulu réaliser par le pinceau les conceptions de la poésie, embellir la tradition locale, ou exprimer d'une manière allégorique des idées relatives à la mort et à la destinée de l'âme dans l'autre vie : en un mot, s'il prétendit faire une composition poétique, historique ou religieuse.

Pour répondre à ces questions, l'auteur aborde successivement l'examen des groupes et des épisodes. C'est ici la partie la plus considérable du mémoire de M. Lenormant et, comme étendue, ce chapitre embrasse la moitié du travail.

Afin de ne pas donner trop d'extension à ce rapport, je choisirai, dans cette cinquième partie du mémoire, quelques exemples des plus saillants pour montrer l'intérêt, la nouveauté et l'importance de cette étude; je m'attacherai à ce qu'elle offre de plus saisissant, de plus hardi, laissant de côté un grand nombre de détails qui ont leur importance, mais dont l'exposé m'entraînerait au delà des limites qui me sont imposées.

La première idée qui se présente à l'esprit en voyant, d'un côté, la prise de Troie et, de l'autre, un épisode de la vie d'Ulysse, c'est que Polygnote avait cherché ses inspirations dans les poëmes d'Homère. Mais cette donnée suffit-elle pour rendre compte de la multiplicité des personnages et des détails? L'artiste de Thasos ne s'est pas tenu uniquement aux récits de l'Iliade et de l'Odyssée; il s'est servi également des autres poëmes où étaient racontés, et souvent avec des contradictions choquantes, les faits de la guerre de Troie.

Pausanias, qui avait à sa disposition tous les poëmes relatifs à la destruction de Troie : la petite Iliade, le poëme de Leschés ayant pour titre Ἰλίου πέρσις, un autre ouvrage de Stésichore d'Himéra, sur le même sujet, portant le même titre, le poëme intitulé les Retours (αἱ Νόστοι), l'épopée connue sous le nom de *Cypria*, ne se borne pas à recourir aux poëtes, il consulte même les logographes, et, malgré ces recherches, il ne sait à quelle autorité rattacher bien des noms qu'il relève. Remarquons que les peintres, même les plus en renom, à l'époque où vivait Polygnote, avaient l'habitude de mettre des inscriptions explicatives et des noms aux figures retracées par leur pinceau. Les vases peints arrivés jusqu'à nous en offrent de nombreux exemples. Plusieurs de ces noms étaient de l'invention de Polygnote, et c'est Pausanias lui-même qui émet cette opinion, ce qui montre l'indépendance dont usaient les artistes. M. Lenormant n'attache pas d'importance à ces noms; il en attribue davantage à ceux de la composition de gauche.

Plusieurs des personnages représentés dans les deux peintures appartenaient aux traditions locales de Delphes et de la Phocide. Mais ce n'est là qu'un petit nombre. Dans la composition de droite, on ne peut nommer que Néoptolème, qui avait péri à Delphes, et dont le tombeau était placé dans le voisinage de la lesché. Quant à la scène de la nécyomancie, elle renferme un plus grand nombre de personnages d'origine phocidienne, Schédius, Thyïa, Iaseus et Phocus.

Après avoir nommé ces personnages, l'auteur émet l'opinion que les compositions de la lesché n'avaient pas plus le cachet exclusif de l'histoire ou de la tradition que de la poésie. Pausanias, malgré ses réticences et ses scrupules, s'est chargé de nous révéler le caractère éminemment religieux des peintures de Polygnote. C'est à l'occasion de Néoptolème, placé au centre de la première moitié, qu'il s'explique le plus clairement. « Seul parmi les Grecs, dit-il, Néoptolème a été représenté mettant encore à mort les » Troyens, parce que l'ensemble de la peinture (ἡ γραφὴ πᾶσα) était destiné à décorer le » tombeau de ce héros (1). » Les cadavres amoncelés sous ses coups étaient comme un présage du sort qui l'attendait lui-même. Le seul personnage qui pût exprimer la vie dans cette vaste composition était celui dont elle devait rappeler la mort. La partie droite de la lesché est un sujet de destruction; ce qui n'y périt pas est destiné à disparaître immédiatement après. Chercher dans la diversité des épisodes, ajoute l'auteur, quelque chose de plus que cette grande et simple pensée de la mort et de la destruction, ce serait peut-être méconnaître les droits de l'art, au moins égaux à ceux de la poésie. Les poëtes dramatiques jouissaient d'une grande liberté : ils pouvaient se livrer à leur imagination et mettre dans leurs pièces tous les développements compatibles avec le thème fondamental; la seule condition qui leur fût imposée était de rester fidèles aux données principales du sujet. Ainsi on ne saurait s'étonner si Polygnote a traité les épisodes de sa composition dans le goût du théâtre d'Athènes et si l'on y trouve une influence évidente de la tragédie.

Maintenant il faudrait parler du personnage d'Hélène, qui joue un rôle important dans la peinture de droite, rôle dont M. Lenormant a saisi tous les traits. Mais l'analyse de

(1) Pausanias, X, 26, 1.

cette partie du travail du docte académicien m'entraînerait trop loin. Qu'il me suffise de constater que partout l'auteur retrouve et signale les contrastes, les oppositions que les anciens recherchaient avec tant de soin et d'ardeur.

A côté des scènes de carnage, de destruction et de désolation devait se trouver une image de l'immortalité. Après la destruction à la surface de la terre devait se présenter la destinée de l'âme dans l'autre vie. Le peintre fit choix de la nécyomancie, et ce choix pour sujet de la seconde moitié de la composition achève de démontrer l'intention de Polygnote de ne traiter que des sujets funèbres. Tellis et Cléobœa, qui traversent le fleuve infernal dans la barque de Charon, sont des personnages d'un caractère éminemment religieux et par leurs rapports avec les mystères et avec la patrie de Polygnote. A l'autre extrémité de la paroi de gauche étaient représentés des personnages qui avaient montré du mépris pour l'initiation : ils subissaient la punition de leur dédain.

L'initiation aux mystères d'Éleusis était regardée par les Grecs comme le dernier degré de perfection auquel l'homme pût atteindre dans la vie présente. Les doctrines qui y étaient enseignées ont deux aspects distincts : l'un se rapporte à l'enseignement de l'agriculture, l'autre à la connaissance des dieux, et surtout à la destinée des âmes dans l'autre vie. Ici, comme il s'agit d'un tombeau, il ne peut être question que des croyances relatives au sort des initiés après la mort. Mais on sait la désespérante négation qui se trouve au fond de toutes les doctrines religieuses du paganisme. Tout est songe, illusion, et l'on se rappelle la tristesse qui règne aux Champs-Élysées dans l'Odyssée. Mais sur ces choses tristes et ténébreuses de l'avenir est jeté un voile d'euphémisme et de riante mélancolie qui, aux choses de l'autre vie, donne une séduisante apparence. Les initiés seuls étaient en état de comprendre l'intention de l'artiste et ce que Pausanias appelle la merveilleuse convenance de sa composition. C'est à ce résultat qu'arrive l'auteur du mémoire sur les peintures de la lesché de Delphes. Mais je ne puis le suivre dans les développements pleins de sens et de raisonnement qu'il donne, tantôt s'appuyant sur quelques rares monuments choisis avec soin et circonspection, tantôt s'aidant des croyances religieuses des Égyptiens, qui avaient tant de rapport avec ce qui était enseigné à Éleusis, tantôt recourant à des textes, entre autres au Cratyle de Platon. Tout ceci jette un jour nouveau sur les fictions de la mythologie et fournit des éclaircissements curieux sur des points peu connus ou controversés des doctrines religieuses des anciens. Mais je m'arrête; je crois être entré dans assez de détails pour faire apprécier à la Compagnie l'importance du beau travail de M. Lenormant, et j'émets le vœu qu'elle veuille bien en ordonner l'impression dans le recueil de ses Mémoires. »

Conformément aux conclusions des rapporteurs, MM. le baron de Witte et Roulez, qui sont appuyées par le troisième commissaire, M. Wauters, le travail de M. Lenormant sera imprimé dans le recueil des Mémoires de l'Académie. Les deux rapports de MM. de Witte et Roulez seront insérés dans les *Bulletins*.

MÉMOIRE

SUR

LES PEINTURES QUE POLYGNOTE

AVAIT EXÉCUTÉES

DANS LA LESCHÉ DE DELPHES.

I.

DES LESCHÉS EN GÉNÉRAL ET DE LA LESCHÉ DE DELPHES EN PARTICULIER.

J'entreprends de traiter un sujet qui a déjà exercé la sagacité d'un grand nombre d'antiquaires, sans que jusqu'ici il ait été possible d'arriver à des conclusions irréfragables. Tout le monde sait que, dans le X^me^ livre de son ouvrage, Pausanias a décrit en détail les peintures que Polygnote avait exécutées à Delphes dans la lesché des Cnidiens. Il semblerait qu'avec un texte tellement circonstancié on aurait dû arriver, sans beaucoup de peine, à rétablir l'œuvre de Polygnote, au moins dans sa disposition. Cependant, à partir de notre Caylus, qui, le premier, a dessiné un essai de restitution [1], jusqu'à

[1] *Mém. de l'Acad. des inscr.*, 1re série, t. XXVII, pp. 34-57.

M. Welcker [1] et à M. Hermann de Gœttingue [2], le dernier qui, à ma connaissance, ait publié quelque chose d'important sur la question, l'entreprise des archéologues modernes n'a marché que lentement vers son terme, et l'on peut craindre que ceux qui ont écrit le plus récemment sur ce sujet n'aient, malgré leur expérience et leur légitime autorité, retardé la solution du problème, en revenant mal à propos sur des points établis par d'autres et qui devaient paraître acquis à la science.

Serai-je plus heureux que mes devanciers, ou plutôt le sujet que j'aborde à mon tour n'est-il pas de ceux qui, par suite de la destruction du monument original et à cause des défauts de la description qu'on nous en a donnée, se refusent à toute démonstration absolue et convaincante? Je crains bien qu'il n'en soit ainsi sous quelques rapports, et je ne saurais me dissimuler que les principaux résultats de mon travail ne soient destinés à demeurer dans cet état de pure hypothèse où certains esprits, difficiles à contenter, ne consentent pas à suivre une pensée plus aventureuse. Malgré cet inconvénient, l'intérêt que le sujet présente, indépendamment du mérite qu'il y aurait à vaincre la difficulté, suffira, j'espère, pour justifier cette nouvelle tentative. La lutte qu'en pareil cas on est obligé d'entreprendre contre un texte rebelle profite à celui qui s'y livre, et n'est pas non plus inutile aux lecteurs éclairés qui consentent à se faire juges du combat.

Il suffira, d'ailleurs, pour faire absoudre ma témérité, de raconter la circonstance qui a donné naissance à ce Mémoire. Dernièrement, je trouvai dans une publication populaire généralement rédigée avec beaucoup de soin [3], une tentative de restitution graphique de la lesché de Delphes. L'auteur de ce travail n'avait eu pour se guider que la traduction, malheureusement très-imparfaite, de Clavier. Et quoiqu'il se donnât pour avoir composé à nouveau les tableaux qu'il mettait au jour, il n'avait fait au fond que modifier très-légèrement, et non pas toujours d'une manière heureuse, les données fournies, il y a plus de cinquante ans, par les frères Riepenhausen [4]. Mécontent

[1] *Mémoires de l'Académie royale de Berlin pour 1847*, pp. 81-153.

[2] *Epikritische Betrachtungen über die Polygnotischen Gemälde.* Gœttingue, 1849. In-4°.

[3] *Magasin pittoresque*, année 1855, p. 291.

[4] *Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi nach der Beschreibung des Pausanias.* Gœttingue, 1805. In-4°.

du nouveau travail et presque humilié pour notre pays qu'un recueil français justement estimé n'eût rien de mieux à offrir à ses lecteurs, je repris le texte de Pausanias en le comparant avec la version de Clavier. Je constatai les améliorations assez nombreuses et fort importantes que l'on doit aux éditeurs les plus récents du Périégète, Siebelis, M. Immanuel Bekker, MM. Walz et Schubart, et j'essayai moi-même, plus sérieusement que je ne l'avais fait jusqu'alors, de me rendre compte de la description de Pausanias. Après avoir ainsi établi d'une manière à peu près indépendante les points essentiels de mon travail, je repris, non tout ce qui a été écrit sur la question, mais les tentatives d'interprétation les plus récentes, c'est-à-dire une dissertation intitulée : *Les tableaux de Polygnote dans la lesché de Delphes*, donnée, en 1841, par M. Otto Jahn, au recueil désigné sous le nom de *Kieler philologische Studien;* un mémoire sur le même sujet, par M. Welcker, lequel a paru dans le recueil de l'Académie de Berlin pour 1847, et enfin un programme du docteur Karl-Friedrich Hermann, publié en 1849 et qui contient des considérations nouvelles, *Epikritische Betrachtungen*, sur les compositions de Polygnote. Cette confrontation m'ayant convaincu que je n'avais point été devancé dans le système d'interprétation que j'ai embrassé, ou du moins que celui qui était entré en partie dans la même route que moi, c'est-à-dire M. Jahn, en avait été assez vivement repoussé par ses successeurs, je résolus de rétablir d'une manière plus conséquente et plus complète l'ordonnance déjà à peu près devinée pour la première des deux compositions de Polygnote, et d'en étendre l'application au côté opposé de la *lesché,* qui se prête, selon moi, avec une suffisante clarté à une disposition du même genre. Comme la matière est longue et qu'il faut aller rapidement au fait, je m'abstiendrai de rappeler toutes les opinions, même celles des interprètes les plus récents, me contentant de reconstruire l'ensemble de la composition de la façon que je crois la plus vraisemblable, et indiquant, pour rendre justice à qui de droit, les points où je me suis rencontré avec eux, sans pour cela me croire obligé de les réfuter quand une manière de voir différente de la mienne les a conduits à des conclusions opposées.

Et d'abord, je m'empare d'une excellente observation de M. Hermann, m'étonnant avec lui que jusqu'ici aucun des interprètes n'ait paru se préoc-

cuper de la question de savoir quelle était véritablement la forme du monument qui avait reçu les peintures de Polygnote, et quelle influence cette forme avait exercée sur la disposition de l'ouvrage. Le savant professeur de Gœttingue pose à cet égard admirablement la question, mais faute de s'inquiéter de ce qu'étaient ou pouvaient être, en général, les monuments désignés par les anciens sous le nom de *leschés*, il s'arrête aux premiers pas, et semble s'en tenir à une supposition faite un peu légèrement par Letronne [1], qui n'avait pas étudié le sujet jusqu'au bout et qui croyait, dès 1835, qu'après Caylus, les frères Riepenhausen, Gœthe, Meier et Bœttiger, « il restait, » ce sont ses propres expressions, « bien peu de choses à dire. »

Letronne fait observer que Pausanias divise les peintures de Polygnote en deux parties : celles qui étaient à droite en entrant et celles de gauche. Il remarque que « l'écrivain grec ne parle pas de celles qui étaient sur le mur du fond ou du milieu, comme il le dit ailleurs, » et il en conclut que « la lesché de Delphes n'avait que ces deux murs latéraux, c'est-à-dire que si l'édifice était un portique quadrangulaire, les deux côtés à droite et à gauche étaient seuls fermés par des murs, tandis que les deux autres étaient à jour, composés de colonnes seulement, pour rendre l'intérieur mieux aéré par le courant qui s'y établissait. » Peu importe à l'habile critique que l'hypothèse qui lui vient à l'esprit présente une donnée entièrement inusitée chez les anciens. Il la jette, pour ainsi dire en courant, sur le papier, sans prévoir ce que M. Jahn a entrevu le premier, qu'il existait nécessairement une inégalité considérable dans la disposition des sujets, et que par conséquent un carré plus ou moins allongé dans le sens de la largeur ou de la hauteur ne pouvait offrir la surface propre à recevoir les compositions de Polygnote.

D'ailleurs, n'est-on pas avant tout obligé de demander si les édifices désignés par les anciens sous le nom de leschés n'avaient pas une forme particulière? Cette question me semble d'autant plus nécessaire à traiter, que je cherche en vain dans les auteurs les plus accrédités les éléments propres à la résoudre. Pour donner une idée de cet oubli, je me contenterai de dire que la *lesché*, en tant que monument d'architecture, n'est pas même nommée dans

[1] *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 189.

la dernière édition du *Manuel d'archéologie* d'Ottfried Müller, enrichie d'observations importantes par M. Welcker, l'auteur du mémoire le plus étendu qui ait été publié sur la lesché peinte par Polygnote. Quand Pausanias en arrive à ce monument, il le classifie d'une manière assez bizarre, selon sa constante habitude. Τοιαῦτ' εἶναι (je dois d'abord rapporter textuellement sa phrase) πολλὰ ἀνὰ πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα, Ὅμηρος ἐν Μελανθοῦς λοιδορίᾳ πρὸς Ὀδυσσέα ἐδήλωσεν :

Οὐδ' ἐθέλεις εὕδειν, χαλκήϊον ἐς δόμον ἐλθών,
Ἠέ που ἐς λέσχην, ἀλλ' ἐνθάδε πολλ' ἀγορεύεις [1].

Il faut traduire en français : « Homère, dans les injures adressées à Ulysse » par Mélantho : *Va te coucher dans quelque forge ou dans une lesché* » *pour y bavarder tout à ton aise*, Homère a fait voir *qu'il y avait* beau» coup de monuments de ce genre dans toute la Grèce », et de cette version que confirme le τὸ ἀρχαῖον de la phrase précédente, bien des personnes ont tiré la conclusion que, au moins du temps de Pausanias, le nom de lesché se rapportait à une coutume ancienne tombée alors en désuétude. Il n'en restait pas moins singulier que le Périégète eût pris Homère à témoin pour fixer la destination d'un monument décoré par Polygnote. Cependant Pausanias, qui semble avoir énormément travaillé son ouvrage, se serait mis en contradiction avec lui-même, puisqu'ailleurs il cite d'autres leschés que celle de Delphes et qui, de son temps, existaient encore en Grèce. Il est vrai que la perte de la liberté avait porté les plus graves atteintes à la vie publique, et que par conséquent les leschés où l'on se réunissait pour s'occuper d'affaires devaient être moins fréquentées que dans les temps plus anciens. Toutefois, celles qui, comme le monument de Delphes, avaient en quelque sorte changé de destination, à cause du prix qu'on attachait aux accessoires dont on les avait ornées, étant ainsi devenues de véritables musées, n'en servaient pas moins par occasion au même usage qu'autrefois. Plutarque, qui vivait au siècle de Pausanias, place dans la lesché de Delphes la scène de son dialogue sur *la cessation des oracles*, dialogue dont les interlocuteurs sont des philosophes ses contemporains [2].

[1] Pausanias, X, 25, 1.
[2] *De defect. orac.*, 6.

Je vais tâcher de donner le mot de l'énigme que contiennent ici les paroles de Pausanias, afin de faire voir avec quelle précaution il faut peser les expressions de cet étrange écrivain, si l'on veut en pénétrer le sens. Ce sera une préparation utile pour les observations de ce genre que nous aurons à faire quand il en faudra venir à la description des peintures de Polygnote. L'auteur, pour indiquer l'ancienne destination des leschés, se sert des expressions suivantes : Καλεῖται δὲ ὑπὸ Δελφῶν λέσχη ὅτι ἐνταῦθα συνιόντες τὸ ἀρχαῖον τά τε σπουδαιότερα διελέγοντο, καὶ ὁπόσα μυθώδη. Pour donner une idée de la manière dont on a toujours entendu cette phrase, il me suffit de citer la version latine d'Amasæus : *Locum Delphi leschen vocant quod eo convenientes priscis olim temporibus seria et joca inter se conferebant.* Cependant, si nous consultons la dernière édition du *Trésor* de Henri Estienne, nous n'y trouvons pas un seul exemple où l'adjectif μυθώδης soit employé dans un autre sens que celui de *fabulosus* en latin. Faut-il ajouter à ce recueil, déjà si riche et si complet, une acception de plus, celle de *jocosus* opposé à *serius?* Doit-on, au contraire, n'admettre que le sens ordinaire et comprendre que l'auteur a voulu opposer la frivolité de la fiction à la gravité des affaires? Ou bien encore, a-t-on le droit de supposer que Pausanias, sans repousser la valeur ordinaire de l'adjectif μυθώδης dans les bons auteurs, lui ait donné néanmoins toute l'extension que comporte le substantif μῦθος, en joignant aux fictions poétiques les récits fabuleux, les contes, et par conséquent les discours de pur amusement? C'est dans ce sens général que j'entends l'expression ὁπόσα μυθώδη, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas sérieux et positif, σπουδαῖος, comme les affaires publiques ou privées. La destination des leschés comprend ainsi tout ce qui se rapporte à l'exercice de la parole dans les réunions des hommes, l'enseignement, la discussion, la récitation des vers ou de la prose et la simple conversation. Si l'on se rappelle ensuite que les sujets traités par Polygnote appartenaient à l'épopée, on commence à comprendre pourquoi le témoignage d'Homère est allégué comme preuve d'un usage qui remontait au berceau de la civilisation grecque, et qui était loin d'avoir disparu du temps de Pausanias, quoique sans doute alors, ainsi qu'on le verra plus bas, on employât de préférence un autre mot pour désigner les édifices consacrés à la conversation.

Au reste, la preuve de l'existence très-ancienne et de l'usage ordinaire des leschés chez les Grecs se tire d'un grand nombre de témoignages. J'ai déjà cité celui d'Homère [1]. Hésiode semble s'être souvenu de son devancier, lorsque, dans son poëme *des Travaux et des Jours* [2], il s'adresse au laboureur et lui conseille une activité sans relâche. « Je veux bien, dit-il par » forme de concession, que, dans l'hiver, et quand le froid a suspendu les » travaux, tu ailles te chauffer dans les forges et dans les leschés : »

Πὰρ δ' ἴθι χαλκεῖον θῶκον καὶ ἐπαλέα λέσχην
Ὥρῃ χειμερίῃ, ὁπότε κρύος ἀνέρας ἔργων
Ἰσχάνει. . . .

Cette dernière expression, ἐπαλέα λέσχην, *leschen calefactam*, a embarrassé les commentateurs. Le grammairien Néoptolème [3] disait à ce sujet que λέσχη était le nom d'une cour, αὐλὴ, dans laquelle on allumait du feu. Tzetzés [4] a conservé une autre scolie, d'où il semblerait résulter qu'on donnait, dans l'antiquité, aux forges et aux autres usines à feu, ouvertes à tout venant, pendant l'hiver, le nom de *leschés*. Ce qui peut d'ailleurs avoir fait croire qu'en effet il existait, dans cette saison, un foyer allumé dans les leschés, c'est qu'en Béotie les salles destinées aux repas publics recevaient le nom de leschés. Toutefois, le seul des annotateurs d'Hésiode qui me semble avoir conservé la véritable interprétation du passage, c'est Moschopulus [5], quand il dit qu'au cœur de l'hiver on recherchait les lieux découverts et chauffés par le soleil. Qui ne se rappelle, en effet, avoir vu dans les climats analogues à celui de la Grèce, lorsque les vents du nord soufflent avec violence, les gens du peuple rechercher, pendant les heures où le soleil est sur l'horizon, les lieux abrités où ses rayons entretiennent une température exceptionnelle? Hésiode, en désignant les forges et les leschés, indique donc tous les endroits où les ouvriers et les pauvres pouvaient, suivant les heures du jour, trouver un rèfuge contre le froid.

[1] *Odyss.* Σ, v. 328.
[2] V. 493-495.
[3] *Ap.* Procl. *ad h. l.*
[4] *Ad* Lycophr. *Cassandr.*, v. 343.
[5] *Ad* Hesiod., *loc. cit.*

La véritable définition du nom de lesché, appliqué à un édifice public, nous est donnée par le lexique d'Harpocration [1] : « On appelait *leschés*, dit-il, » certains lieux publics où les gens inoccupés pouvaient s'asseoir en grand » nombre. » Λέσχας ἔλεγον δημοσίους τινας τόπους ἐν οἷς σχολὴν ἄγοντες ἐκαθέζοντο πολλοί. Lorsque le lexique de Photius [2] rapporte qu'autrefois on appelait *leschés* les endroits dans lesquels les philosophes avaient coutume de se réunir, il indique un des usages auxquels ces édifices étaient consacrés; les mêmes endroits étaient fréquentés par les pauvres, pendant l'hiver, et c'est ce que d'autres témoignages font entendre [3]. Ce n'était pas seulement en Béotie que les leschés servaient aux festins publics [4]; Cratinus, dans sa comédie *les Riches* [5], tournait en ridicule les Lacédémoniens qui, suivant lui, afin de régaler les étrangers, suspendaient dans les leschés, où avaient lieu les repas nommés κοπίδες, des saucissons, φύσκαι, que les vieillards pouvaient mordre à belles dents.

Les leschés n'en étaient pas moins, à Sparte, le lieu de réunions plus graves. Si les jeunes gens les fréquentaient par manière de divertissement, lorsqu'ils n'étaient pas en campagne, c'était aussi dans les leschés, qu'à la naissance d'un enfant, les vieillards de la tribu venaient s'asseoir pour y prononcer leur sentence sur la préservation ou la perte du nouveau né que le père leur apportait [6]. De leur côté, les Athéniens avaient cherché, par des lois, à donner une direction utile aux conversations qui se tenaient dans les leschés. Proclus [7], qui nous fait connaître cette circonstance, ajoute que l'on comptait à Athènes trois cent soixante de ces édifices, et M. Bœckh, en reproduisant dans le premier volume du *Corps des inscriptions grecques* [8], une délibération de l'an 345 avant notre ère, où il est dit qu'un *marché* conclu par les habitants du dème des Æxoniens, Αἰξωνεῖς, pour la coupe des oliviers, *sera transcrit sur deux stèles de marbre qu'on déposera, l'une dans*

[1] V° Λέσχη.
[2] *Sub verbo.*
[3] Schol. *ad* Homer. *Odyss.* Σ, v. 328. — Hesych., v° Λέσχη.
[4] *Etym. Magn.*, v° Λέσχαι.
[5] *Ap.* Athen. IV, p. 138, E.
[6] Plutarch., *Lycurg.* 16.
[7] *Ad* Hesiod. *Op. et dies*, v. 493.
[8] *Corp. inscr. græc.*, n° 93.

le temple d'Hébé, l'autre dans la lesché, M. Bœckh a bien soin de faire remarquer que ces leschés de village différaient des trois cent soixante monuments de ce genre qui existaient dans la ville même d'Athènes. Enfin, outre la lesché de Delphes, Pausanias en cite deux comme existant encore de son temps à Lacédémone.

Le mot λέσχη ne veut pas dire seulement en grec *un lieu destiné à la conversation*, c'est aussi et avant tout l'expression propre pour désigner la conversation elle-même [1]. L'étymologie qui déduit λέσχη de λέγω ne me paraît pas douteuse. Il n'y a donc du mot *lesché* en lui-même aucune induction à tirer pour savoir quelle était la forme affectée à ces édifices. Rien n'empêche de croire qu'il ait existé chez les Grecs des lieux de diverses formes destinés à la conversation. Cependant s'il nous arrive de rencontrer dans les anciens auteurs un nom d'édifice d'une forme déterminée, qui serve à peindre la figure la plus ordinaire des leschés, c'est celui d'ἡμικύκλιον, de même que λέσχη en exprime la destination. Pourquoi ne considérerait-on pas ces deux mots, λέσχη et ἡμικύκλιον, comme synonymes, au moins dans le plus grand nombre des cas? C'est ce que paraît avoir pensé M. Wachsmuth [2] lorsqu'après avoir cité les deux passages identiques de Plutarque, dans la *Vie d'Alcibiade* et dans celle de *Nicias* [3], où il est question des *hémicycles* d'Athènes, il rapproche dans la même note la citation de Proclus qui parle des trois cent soixante *leschés* de cette ville. L'historien raconte que les espérances de l'opinion étaient tellement excitées par l'expédition de Sicile, qu'on se rassemblait dans les hémicycles autour des vieillards occupés à tracer sur le sol les contours de l'île et sa position par rapport à la côte d'Afrique. Évidemment il est ici question d'une circonstance qui se produisait à la fois, pour ainsi dire, dans toutes les parties de la ville. Aussi la mention des trois cent soixante leschés vient-elle fort à propos. On peut même remarquer que, dans la *Vie de Nicias*, Plutarque nous dépeint les vieillards assis, non-seulement dans les hémicycles,

[1] Sophocl., *OEdip. Col.*, v. 167; *Antig.*, v. 160. — Euripid., *Hippolyt.*, v. 384; *Iphig. Aul.*, v. 1001. — Epicrat., *ap.* Athen. II, p. 59, F. — Callimach., *Epigr.* II, v. 3. — Ælian., *De nat. anim.* VI, 58.

[2] *Hellenische Alterthumskunde*, t. II, p. 405 (2me édition).

[3] Plutarch., *Alcibiad.* 17; *Nic.* 16.

mais encore dans les ateliers : Γέροντας ἐν ἐργαστηρίοις καὶ ἡμικυκλίοις συγκαθεζομένους. Homère dit χαλκήϊος δόμος, Hésiode χαλκεῖος θῶκος là où Plutarque dit ἐργαστήριον; l'historien donne ἡμικύκλιον là où les poëtes s'expriment par le mot de λέσχη, et les deux indications, celle de la forge ou de l'atelier, celle de la lesché ou de l'hémicycle, se trouvent réunies dans des ouvrages si divers, moins par un effet de l'imitation que par une espèce de nécessité, les poëtes comme le prosateur ayant voulu désigner les lieux de réunions et de conversations populaires. J'en conclus que λέσχη et ἡμικύκλιον étaient le plus souvent synonymes, et que la *lesché* avait presque toujours la forme d'un *hémicycle*.

Ainsi la lesché se confondait avec l'hémicycle, autrement dit, l'édifice qu'on nommait hémicycle pour la forme était une lesché pour la destination; nous pouvons ajouter qu'outre les témoignages littéraires, l'antiquité nous a légué un assez grand nombre de ces monuments. On en voit un à l'entrée du port de Cnide [1]. La voie des tombeaux de Pompéi en montre deux, celui de Mamia [2] et celui de Marcus Veïus [3], décorés chacun d'une inscription dédicatoire. Ces trois hémicycles ou leschés consistent en un banc semi-circulaire construit ou taillé dans le roc à ciel ouvert. Mais les leschés ne se bornaient pas à cette disposition élémentaire. Un banc en demi-cercle, que nous avons observé au sud de Delphes, est surmonté d'un cul-de-four taillé dans le roc comme le banc lui-même. A Pompéi, sur la voie sépulcrale, s'élève un hémicycle couvert qui consiste en une sorte de niche plus profonde que large, arrondie en abside, entourée de bancs exhaussés sur deux degrés, et destinés à offrir un lieu de repos aux passants et aux promeneurs [4]. Cette dernière lesché, dont la décoration extérieure était fort riche, était ornée de peintures au dedans, et cette circonstance nous explique ce que veut dire Pausanias [5], lorsqu'après avoir mentionné la lesché des Crotanes, qui sans doute n'était qu'un hémicycle découvert comme ceux dont nous avons d'abord parlé, il ajoute qu'on voyait également à Sparte une autre lesché appelée

[1] Voy. Newton, *Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*, pl. L et LXXI.
[2] Mazois, *Les ruines de Pompéi*, t. I, pl. II, III et VII.
[3] *Ibid.*, pl. II, III et VII, fig. 1.
[4] *Ibid.*, pl. XXXIII et XXXIV.
[5] III, 14, 2.

la lesché peinte, car c'est là le sens propre de l'expression de λέσχη ποικίλη qu'il emploie, et ce qu'on sait du Pœcile d'Athènes le prouve surabondamment. Sans avoir toutes la même importance, les lesché grecques pouvaient servir de lieu de consécration à des inscriptions et à d'autres monuments. Celle d'Aulus Veïus, à Pompéi, a son *titulus* dédicatoire gravé sur un bloc qui s'élève au centre du dossier de l'hémicycle. C'est de la même manière ou au-devant de leur lesché que les Æxoniens avaient dû placer la stèle rapportée dans le *Corpus*. Un passage de la *Vie des Grammairiens*, par Suétone [1], donne l'idée de ce que pouvaient être les accessoires d'une lesché couverte. Le biographe raconte qu'on avait élevé une statue à Verrius Flaccus dans la partie basse du forum de Préneste, en face de l'hémicycle où il avait fait graver sur la paroi de marbre (correspondante sans doute à l'abside peinte de la lesché couverte de Pompéi) l'édition des *Fastes* dont il était l'auteur : *Contra hemicyclum in quo* Fastos *a se ordinatos et marmoreo parieti incisos publicarat*.

L'usage des leschés ou des hémicycles avait persisté dans les temps romains, mais il semble que l'une et l'autre dénomination soient peu à peu tombées en désuétude. La première qui ait cessé d'être en usage est celle de lesché; on ne l'employait plus du temps de Pausanias que pour désigner quelques anciens édifices. Quant au mot d'hémicycle, Cicéron en fait encore usage, mais peut-être par une espèce d'archaïsme, au début du traité *de l'Amitié* [2], lorsqu'il rapporte les discours que, dans son enfance, il avait recueillis de la bouche de Scévola le pontife *domi in hemicyclio sedentem*. On rencontre encore l'hémicycle dans Vitruve [3], mais seulement comme partie d'un plus grand édifice, et c'est ainsi que l'expression se retrouve employée jusque dans Sidoine Apollinaire [4]. Le terme qui, dans les temps de la domination romaine, paraît avoir communément remplacé les mots de lesché et d'hémicycle est celui d'exèdre. Le lexique des dix orateurs dit, sur la foi de Cléanthe, dans son traité Περὶ Θεῶν que les anciennes leschés ressemblaient aux exèdres : Ἐξέδραις δὲ ὁμοίας γένεσθαι αὐτάς [5]. Il est vrai que l'exèdre, qui,

[1] *De illustr. Grammat.*, 17.
[2] *De Amicit.*, 1.
[3] *De Architect.*, V, 1.
[4] *Epist.* II.
[5] Harpocrat., v° Λέσχαι.

d'après son étymologie, désigne *un lieu où l'on trouve à s'asseoir,* était, de même que la lesché, susceptible de recevoir plusieurs formes diverses, et le luxe que les Romains déployèrent dans leurs constructions fut un obstacle à ce qu'on restât fidèle à l'ancienne simplicité des Grecs. La forme semi-circulaire n'en dut pas moins demeurer, dans le plus grand nombre des cas, affectée à l'exèdre. Parmi les nombreuses explications que l'on donna du κλίσιον de l'Odyssée [1], quelques-uns prétendaient que ce mot désignait une *exèdre en forme de sigma lunaire,* où l'on plaçait les lits pour le festin, ἐξέδραν τινα σιγματοειδῆ [2], ce qu'Hésychius [3] exprime par ces mots ἐν κύκλῳ κρηπίδωμα βαθροειδές, *construction circulaire portée sur un soubassement.* Cette prédominance de la forme semi-circulaire dans l'exèdre explique et justifie l'habitude qu'ont prise les architectes modernes de désigner par le nom d'*exèdre* les hémicycles de l'antiquité. Cléanthe, cité par Harpocration [4], disait aussi que les leschés étaient consacrées à Apollon, d'où le dieu avait reçu quelquefois le surnom de *Leschenorius.* Ce renseignement n'est point à dédaigner, si l'on se rappelle la place qu'occupait la lesché de Delphes auprès du temple d'Apollon. Mais une remarque que nous avons faite sur les leschés dont l'emplacement nous est connu peut conduire à une conclusion plus importante. Les trois hémicycles de Pompéi sont dans la dépendance des tombeaux qu'ils avoisinent. Il en est de même de la lesché couverte qui existe au midi de Delphes, elle fait partie d'un ensemble de tombeaux creusés dans le roc à l'extérieur de la ville. La lesché des Crotanes, ainsi nommée d'une portion de la tribu des Pitanates, était située tout auprès du tombeau des rois de la ligne des Agiades, et la lesché peinte avait été construite dans le voisinage des *heroa* de Cadmus et de ses descendants. Quant à la lesché de Delphes, Pausanias, dans une phrase sur laquelle nous reviendrons plus loin, fait entendre qu'elle était comme l'accessoire et le complément du tombeau de Néoptolème, fils d'Achille. Sans approfondir ici les motifs de ce rapport des leschés avec les tombeaux, nous nous contenterons de dire que, dans notre opinion, le caractère sépulcral

[1] Ω, v. 207.
[2] Amerias *ap.* Eustath. *ad h. l.*
[3] V° Κλίσιον.
[4] V° Λέσχαι.

de l'établissement des leschés avait trait au rôle que la parole jouait comme symbole du renouvellement de la vie, dont la pensée se retrouve à chaque instant dans la décoration des sépultures antiques. Cette réflexion, sur laquelle j'évite d'insister, servira du moins à faire comprendre le caractère funèbre et sépulcral des sujets choisis par Polygnote pour décorer la lesché de Delphes.

Quoi qu'il en soit, ce que nous avons dit jusqu'ici peut être considéré comme un traité assez complet des leschés dans l'antiquité grecque. J'ai fait en sorte de ne négliger aucune des questions qui se rattachent soit aux témoignages anciens sur ce sujet, soit aux monuments qu'on peut ou qu'on doit en rapprocher. Les explications que j'ai données rendent compte de tout, ce me semble, excepté du monument qui nous intéresse le plus, c'est-à-dire de la lesché de Delphes. Dès qu'à l'aide de Pausanias et de Plutarque nous en abordons l'examen, nous rencontrons des particularités qui ne peuvent convenir aux édifices soit découverts, soit voûtés, qui nous ont occupés jusqu'à présent. Montrer en quoi la lesché de Delphes différait des autres leschés et en quoi elle s'en rapprochait, ce ne sera pas la partie la moins difficile de notre tâche. Ne craignons pas néanmoins de l'aborder. Si l'insuffisance des renseignements nous empêche de mener la démonstration jusqu'au bout, peut-être l'étude des peintures elles-mêmes et de la disposition que Polygnote en avait faite nous fournira-t-elle un supplément d'informations précieux.

Dans les diverses explications que les anciens nous ont fournies sur la *lesché* en général, on a remarqué depuis longtemps celle qui la désigne comme un *édifice public sans portes*, δημόσιον ἀθύρωτον οἴκημα, et, soit dit en passant, il suffisait de cette définition pour faire comprendre que, par le mot de λέσχη, les Grecs entendaient un monument d'une forme particulière. Ce que nous avons dit jusqu'à présent à ce sujet est entièrement d'accord avec les expressions qui viennent d'être rapportées : les hémicycles qu'on rencontre encore dans les villes antiques sont ouverts par devant et par conséquent sans portes : ils semblent inviter les passants à s'asseoir, et dans l'hiver, quand le soleil y donne, les pauvres gens devaient y trouver un abri pour se réchauffer à ses rayons. De son côté, Plutarque, au commencement du dia-

logue *sur la cessation des oracles* [1], nous dépeint ses interlocuteurs comme arrivant aux *portes de la lesché des Cnidiens*, ἐπὶ ταῖς θύραις τῆς Κνιδίων λέσχης, et les critiques qui ont considéré cette mention comme indifférente, me semblent avoir commis une erreur. M. Welcker [2] a raison, quand il fait remarquer qu'il n'en est pas de la locution ἐπὶ ταῖς θύραις en cet endroit comme de la métaphore employée par Démosthène [3] quand l'orateur s'écrie : *Philippe est à nos portes*. Dans le passage de Plutarque, la valeur de l'expression est positive, et l'on doit en conclure que la lesché de Delphes, contrairement aux autres édifices du même nom, communément existant dans la Grèce, était fermée par des portes.

Le prix extrême qu'on attachait aux peintures de Polygnote aurait suffi pour justifier cette précaution, quand bien même, à l'origine, la *lesché* eût été ouverte à tous venants. La conservation d'objets d'art aussi précieux, et même la spéculation des exégètes et des *pylores*, exigeaient qu'on mît un tel trésor à l'abri de toute visite indiscrète. Mais si l'édifice de Delphes avait été de tous points semblable aux autres leschés, des portes s'y seraient difficilement adaptées après coup, à moins qu'il n'eût été question que de simples grilles; on n'y aurait eu alors, pour voir commodément les peintures, ni reculée, ni jour suffisants. Un antiquaire de Gœttingue, M. Wieseler [4], trouvant, dans Athénée [5], sous le nom de *trésor* des *tableaux* θησαυρὸς πινάκων, la mention d'un édifice dont il n'est nulle part ailleurs question, a émis la conjecture que c'était là tout simplement une autre manière de désigner la lesché des Cnidiens. L'expression, en effet, répond à l'idée qu'on se faisait du mérite des peintures de Polygnote, et je ne m'étonne pas que les critiques de l'Allemagne aient tous ou presque tous approuvé la conjecture de M. Wieseler. Ceux qui ont visité l'emplacement de Delphes pourraient, au besoin, ajouter à l'appui de cette opinion un argument tiré de la disposition des lieux. Sur la pente extrêmement rapide où s'élevait la ville antique, et avec la nécessité où l'on

[1] *De defect. orac.*, 6.

[2] *Mémoires de l'Académie royale de Berlin pour 1847*, p. 82.

[3] *Philipp. IV*, p. 140, ed. Reiske.

[4] *Götting. Anzeig.*, 1841, p. 1844. — Cf. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 113.

[5] XIII, p. 606, D.

était de soutenir le sol et de construire des terrasses pour établir l'aire des monuments, on a peine à comprendre comment les anciens ont pu accumuler tant d'édifices, et il devient difficile de s'imaginer comment, dans un espace aussi étroit et aussi incommode, on aurait pu en ajouter un de plus à une liste aussi nombreuse.

La question de savoir si Polygnote avait exécuté les peintures sur la muraille ou sur bois n'a rien à faire dans l'expression de *trésor des tableaux*. Le mot πίνακες s'applique, par extension, à toute espèce de peinture; mais puisqu'au rapport de Polémon, que cite Athénée dans le passage en question, il y avait des statues dans la *lesché de Delphes*, rien n'empêche de croire qu'indépendamment du travail de Polygnote, qui appartenait à la décoration même de l'édifice, on avait profité de ce que le lieu était fermé avec soin et visité par les curieux pour y exposer en outre un certain nombre de tableaux de prix. Sans doute, si la *lesché* des Cnidiens eût ressemblé à toutes les autres, il aurait été difficile de trouver de la place pour l'objet que nous venons d'indiquer. Mais que le lecteur, malgré l'étrangeté du sujet, cherche à se rendre un compte exact de l'anecdote rapportée par Athénée, il ne manquera pas d'en tirer la conséquence que les deux statues de marbre placées dans la lesché étaient nécessairement de grandeur naturelle, et même qu'elles ne pouvaient avoir été placées dans des niches. Ce qui nous force de conclure qu'il fallait un assez grand espace pour se prêter à la réunion de tant d'objets divers, et qu'un édifice où l'on voyait à la fois les vastes compositions de Polygnote et des statues de grandeur naturelle, comme celles dont parle Athénée [1], pouvait admettre encore quelques tableaux détachés sur les parois, et justifier ainsi de plus en plus l'expression caractéristique de θησαυρὸς πινάκων : nouvel argument pour croire que la *lesché* de Delphes, quant à la forme et à l'étendue, différait probablement de toutes les autres.

Arrivé à ce point, si l'on prend la description de Pausanias et si l'on en pèse les termes, on sera obligé de reconnaître qu'il existait dans la *lesché* de Delphes deux parties entièrement parallèles, disposées exactement de la même manière, d'une dimension égale et susceptibles de recevoir chacune un

[1] Ἐν Δελφοῖς ἐν τῷ πινάκων θησαυρῷ παῖδές εἰσι λίθινοι δύο, ὧν τοῦ ἑτέρου Δελφοί φασι τῶν θεωρῶν ἐπιθυμήσαντά τινα συγκατακλεισθῆναι, καὶ τῆς ὁμιλίας καταλιπεῖν στέφανον. *Loc. cit.*

même nombre de figures peintes. Letronne [1] a parfaitement raison, quand il fait remarquer que Pausanias ne parle ni du fond, ni du milieu de la lesché. Cet écrivain distingue la composition de droite et celle de gauche; il énumère l'une après l'autre, les figures comprises dans chacune de ces compositions, et, indépendamment du nombre qui est à très-peu de chose près le même de chaque côté, on verra, j'espère, par l'étude qui fait l'objet principal de ce Mémoire, qu'il régnait entre les deux moitiés du travail de Polygnote, un parallélisme rigoureux.

Cependant pouvait-il exister chez les Grecs une *lesché* qui, pour la forme et la disposition, n'eût rien de commun avec les autres? Quoique l'expression de *lesché* n'ait, pas plus que celle d'*exèdre*, de rapport avec le plan du monument qu'elle désigne, puisque l'une veut dire *lieu de conversation* et l'autre *salle où l'on peut s'asseoir*, je ne puis admettre que la première ait comporté dans l'usage une aussi grande variété de forme que la seconde. D'abord, *l'exèdre en forme de sigma lunaire* n'est qu'une espèce, et l'on a vu que dans tous les cas, sauf celui de Delphes, la *lesché*, chez les *Grecs*, avait pour synonyme l'*hémicycle*, mot qui implique un plan déterminé et toujours le même. Ensuite, le luxe des Romains, et l'extension prodigieuse qu'ils avaient donnée à leurs habitations, prêtaient à une grande richesse d'imagination dans le plan des édifices et de leurs diverses parties, contrairement à ce qui se passait chez les Grecs, qui, soit par indigence, soit par principe, se contentaient de varier légèrement des formes presque toujours semblables : coutume ou nécessité plus impérieuse encore à Delphes que partout ailleurs, à cause de l'étrange disposition du terrain dont j'ai déjà parlé, et sur laquelle il me semble qu'on ne saurait trop insister.

On n'a pas de débris certains de la lesché des Cnidiens, et les divers érudits qui se sont occupés de la topographie de Delphes ne sont pas d'accord sur l'emplacement de cet édifice. Toutefois, après avoir vu les lieux, j'ai toujours été disposé à m'en rapporter aux observations d'Ulrichs [2], dont l'étude me semble avoir été conduite avec autant d'intelligence que d'exactitude. Ce voyageur signale comme vestige de la *lesché* un mur de soubasse-

[1] *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 189.

[2] *Reisen und Forschungen in Griechenland*, Brême, 1840, p. 39.

ment caché de son temps dans un magasin à foin, et situé à l'orient du théâtre. Cette position paraît assez bien fixée par celle de la fontaine *Cassotis*, déterminée par Ulrichs, et que Pausanias place immédiatement au-dessous de la lesché. M. Curtius [1] s'en rapporte à Ulrichs sur ce point de ses recherches, M. Thiersch [2] le conteste, mais dans tous les cas l'existence de ce mur de soutènement, qui ne paraît pas avoir été déblayé, est entièrement insuffisante pour faire connaître le plan et la forme de l'édifice qu'il supportait. Tout ce qu'on en peut conclure, c'est que la lesché ne devait pas occuper un emplacement considérable, et qu'elle s'étendait dans le sens du travers de la vallée de l'est à l'ouest. Ici se représente l'hypothèse proposée par Letronne, d'un monument en forme de parallélogramme, dont chacune des deux murailles, développées dans le sens de la longueur, aurait porté l'une des deux compositions de Polygnote; on verra plus loin que chaque composition se divisait en deux bandes superposées, dont la plus basse se prolongeait notablement des deux côtés par comparaison avec la plus haute. Je suis disposé à croire qu'alors le spectateur n'aurait pas eu assez de reculée, et qu'il aurait été impossible de saisir d'un coup d'œil l'ensemble de la composition, inconvénient que l'artiste avait dû éviter à tout prix.

D'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que c'était une lesché, et que très-probablement cette lesché renfermait au moins un hémicycle, sans quoi le monument n'aurait répondu ni à son nom, ni à son objet. Alors, au lieu de ces deux ouvertures placées à chaque extrémité, on peut s'imaginer qu'à l'un ou à l'autre bout se développait un banc en demi-cercle. Mais cet hémicycle n'aurait eu qu'une faible importance en comparaison du reste de monument, et si les peintures de Polygnote n'allaient pas jusque-là, quelle en pouvait être la décoration? Représentons-nous, dans une autre hypothèse, le parallélogramme comme beaucoup moins allongé, et la première composition se développant autour de l'hémicycle : alors la lesché nous apparaît comme une chapelle chrétienne, dont l'abside serait peinte, et qui montrerait en face, à l'extrémité opposée, un second ensemble de composition. A

[1] *Anecdota Delphica*, Berlin, 1843, p. 3.

[2] *Über die Topographie von Delphi*, dans les *Mémoires de l'Académie royale de Munich pour 1840*, pp. 1 et suiv.

cette explication, on aura raison d'objecter que d'une part Pausanias, parlant de la droite et de la gauche, sans aucune nuance de distinction, nul n'est autorisé à introduire une disposition différente dans les deux côtés de l'édifice, et de plus, ainsi qu'on le verra dans la suite de ce Mémoire, l'arrangement matériel des deux parties était exactement semblable. Ainsi la difficulté recule devant nous, et le problème n'est pas encore résolu.

Je remarque que la *lesché*, selon l'opinion d'Ulrichs à laquelle je me range, était située sur l'un des côtés du théâtre. La place qu'elle occupe rappelle la situation analogue du petit théâtre de Pompéi par rapport au grand, et tout le monde a reconnu que ce petit théâtre était un *odéon*, destiné à l'exécution de la musique et aux récitations de moindre importance. Les auteurs anciens ne font aucune mention d'un odéon comme ayant existé à Delphes, et sur le terrain on n'en retrouve pas de vestige. Cependant, si nous ne nous sommes pas trompé, dans l'explication que nous avons donnée de la phrase où Pausanias indique la destination de la *lesché*, cet édifice devait avoir fréquemment le même emploi que l'odéon, et, pour cet objet, un assez grand nombre de spectateurs devaient s'y trouver commodément assis. On ne peut, il est vrai, supposer l'existence de gradins échelonnés les uns au-dessus des autres : les leschés n'admettaient qu'un banc en demi-cercle, et derrière des gradins, les peintures de Polygnote auraient été placées à une trop grande hauteur.

Pour sortir de la difficulté, tout en restant fidèle à la donnée fondamentale d'une *lesché*, voici le procédé que j'emploie. Je prends le plan de la *lesché* couverte et peinte, λέσχη ποικίλη, de Pompéi, avec le prolongement rectiligne des deux extrémités de l'hémicycle, et j'adapte au côté opposé un second hémicycle de la même dimension que le premier. Par ce moyen j'obtiens un plan, d'une disposition inusitée, j'en conviens, mais qui semble révéler le principe qui, dans les amphithéâtres des Romains, s'est développé sur une grande échelle. Nous avons sous les yeux une ellipse élégante, et qu'on aurait pu nommer *amphilesché*, par la même raison qu'on appela *amphithéâtre*, deux théâtres placés en face l'un de l'autre et réunis par les côtés d'une ellipse. Avec cet arrangement, nous retrouvons aisément la place de tous les accessoires dont il a été jusqu'ici question, ou dont l'étude des peintures elles-mêmes nous fera connaître l'existence. La porte s'ouvre, soit

au nord vers les entrées latérales du théâtre et près de l'héroon de Néoptolème, soit plutôt au sud avec des degrés qui conduisent à la source Cassotis. Du côté de la porte, et au-dessus du prolongement de la peinture, deux larges ouvertures font pénétrer la lumière et laissent apercevoir le revers opposé de la vallée du Plistus. D'autres baies correspondantes sur l'autre face, achèvent de donner accès à la lumière selon les heures du jour et les saisons de l'année. Entre ces ouvertures, et en face de la porte, est un espace propre à recevoir des tableaux, et les statues sont placées un peu en avant sur leurs piédestaux. Les deux absides à droite et à gauche sont occupées jusqu'à la corniche par les peintures de Polygnote. Au-dessous règnent les bancs ordinaires de la *lesché*, qui se prolongent dans le reste de l'édifice, sauf la place occupée par la porte et par les piédestaux des statues. Dans un tel monument, le lecteur ou le chanteur devait être placé au milieu de l'assemblée, debout entre les auditeurs assis, tel que nous le trouvons sur des vases à figures noires aussi bien que sur quelques-uns du plus beau style [1].

On voit que la donnée principale de mon explication consiste à envisager les deux compositions de Polygnote comme se développant chacune autour d'un hémicycle, offrant, en conséquence, malgré leur étendue, un ensemble saisissable d'un seul coup d'œil, et se correspondant exactement dans toutes leurs parties.

II.

DE LA DISPOSITION DES PEINTURES DE POLYGNOTE, A DELPHES; DE LA MANIÈRE DE PEINDRE ET DU STYLE DE CET ARTISTE.

Je n'ai pas besoin de dire que, dans ce système, les peintures de Polygnote n'ont pu être exécutées que d'une seule manière, c'est-à-dire en liaison intime avec l'architecture dont elles forment la décoration, et par conséquent

[1] On peut voir, par exemple, les réunions de divinités où Apollon occupe le centre, soit comme citharède, soit comme chanteur. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. XXV, XXVII-XXX, XXXII-XXXV, XXXIX, XL. — Lenormant et de Witte, *Élite des monum. céramographiques*, t. II, pl. XV, XXIII B, XXIV-XXVI, XXIX, XXX, etc.

sur la paroi. C'est assez laisser voir que, dans la question qui a trop longtemps divisé deux antiquaires célèbres, je n'ai jamais hésité sur le parti qu'il fallait prendre, et que j'ai toujours considéré comme dépourvu de preuve, de fondement et de vraisemblable, le système dans lequel aucun des artistes célèbres de l'antiquité n'aurait peint les murailles des édifices. Pendant mon second voyage de Grèce, j'ai examiné scrupuleusement les murailles du temple de Thésée, et celles de la Pinacothèque des Propylées : dans ce dernier édifice, il m'a semblé que la muraille intérieure avait été *bûchée* pour recevoir l'enduit propre à supporter la peinture [1], et quant au temple de Thésée, j'ai acquis, à la suite de M. Thiersch [2], la conviction que les stucs sur lesquels Micon et Polygnote avaient tracé leurs compositions, subsistaient encore. Je suis profondément convaincu qu'il en était de même pour le Pœcile, et l'assertion de Synésius [3] ne me touche pas plus que la phrase de Pline, sur laquelle Bœttiger [4] avait échafaudé son système, à une époque, il faut le dire, où la connaissance des monuments grecs était encore imparfaite. Du temps de Pausanias, plusieurs des peintures de la Pinacothèque étaient déjà presque effacées. Pourquoi s'étonner si l'évêque Synésius, qui vivait trois cents ans plus tard, ne retrouva plus dans le Pœcile aucun vestige des tableaux qui avaient fait autrefois sa renommée? Si le pieux écrivain avait été antiquaire, il eût remarqué sur les parois la trace des anciens enduits, au lieu de s'en rapporter à l'explication que lui donnaient des exégètes embarrassés de ne pouvoir répondre à un homme plus instruit que le commun des voyageurs. L'anecdote du proconsul romain qui aurait emporté les tableaux du Pœcile n'était qu'une défaite, comme de nos jours encore, en ont à leur disposition les *ciceroni* qui ne peuvent satisfaire la curiosité des touristes. Et quant à Pline [5], on l'a fait voir avant moi [6] son assertion n'a trait

[1] Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 119. — Voy. cependant Rhangabé, *Revue archéologique*, 1846, pp. 242 et suiv.

[2] Dans Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, p. 101. — Voy. K. Ottfr. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 209. — Semper, *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur*, p. 49. — Rhangabé, *Revue archéologique*, 1846, pp. 239 et suiv.

[3] *Epist.* 135.

[4] *Ideen zur Archæologie der Malerei*, p. 281.

[5] *Hist. nat.*, XXXV, 37.

[6] Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, pp. 209 et suiv.

qu'à Rome et aux provinces les plus voisines, où en effet les maîtres de l'art n'ayant jamais appliqué leur talent à la décoration des édifices, il n'y avait de peintures du premier ordre que les tableaux apportés de la Grèce. Depuis qu'on a mieux étudié la composition de l'*Histoire naturelle*, on voit que cet ouvrage, loin d'être formé d'observations et de connaissances propres à l'auteur, n'est qu'un composé de déclamations plus ou moins éloquentes, plus ou moins affectées, résultat des nombreux extraits que fournissaient à l'écrivain les *librarii* de sa maison. Dans un ouvrage sur les peintures de Paris, malgré le mérite des fresques qui existent au Val-de-Grâce, aux Invalides, au Louvre et à la Bibliothèque impériale, si l'on voulait désigner les chefs-d'œuvre qu'on peut admirer chez nous, on pourrait dire qu'il n'y a dans cette capitale de productions du premier ordre que parmi les tableaux sur toile et sur bois, et avec un peu d'emphase dans l'expression, on arriverait à écrire une phrase semblable à celle de Pline : *Nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere.* C'est sans doute une proposition du même genre que cet écnivain aura empruntée à quelque ouvrage sur Rome, et à laquelle il aura donné une forme générale et absolue.

Celui des archéologues qui s'est occupé avec le plus de persévérance et d'attention des peintures de la lesché de Delphes, M. Welcker, est aussi l'auteur des meilleures remarques qu'on ait publiées sur le style propre aux peintures de Polygnote, et sur les monuments qui ont le mieux conservé l'empreinte de sa manière. Je donnerais moi-même à ce Mémoire une trop grande extension, si je voulais traiter toutes les questions que soulèvent les renseignements fournis sur les ouvrages de cet artiste, et dont quelques-unes semblent impossibles à résoudre d'une manière complète. Ainsi, pour nous restreindre à ce qui concerne la lesché de Delphes, je suis d'accord avec M. Welcker sur ce qui concerne l'expression de *lesché* des *Cuidiens*, et je l'explique avec lui par la proposition correspondante de Pausanias, γραφὰς. . . . ἀναθήματα τῶν Κνιδίων. Il en résulte que la lesché avait été construite à une époque antérieure, et que l'offrande faite au dieu de Delphes par les habitants de Cnide consistait précisément dans la décoration graphique du monument, confiée au talent de Polygnote. On a remarqué avec raison qu'une entreprise d'une aussi grande importance n'avait pu être accomplie par une ville asia-

tique dans le sanctuaire religieux le plus célèbre de la mère patrie qu'après que Cimon eut commencé à affranchir les Grecs de l'Asie de la domination des Perses, et l'on a même conjecturé que l'offrande des Cnidiens à Apollon devait être un monument de leur délivrance. Si ces remarques sont fondées, il faut placer nécessairement l'exécution des peintures de Polygnote à Delphes après l'année 476, et dès lors, puisque le départ de Simonide pour la Sicile, où il mourut dix ans après, répond à l'année 477 [1], on doit donner raison à ceux qui pensent que l'épigramme composée par ce poëte, pour désigner le sujet de la première des deux compositions de la lesché, ainsi que le nom et la patrie de l'artiste qui l'avait exécutée, devait avoir été envoyée pour servir de signature au peintre, et n'était pas le résultat obligatoire de la présence du poëte dans le lieu où se trouvait l'ouvrage qu'il avait célébré. A nos yeux, il existe dans les textes antiques la preuve que Polygnote avait traité deux fois, à Delphes et dans Athènes, et de la même manière, le sujet de Cassandre et d'Ajax, fils d'Oïlée, et plus loin on trouvera les arguments sur lesquels cette assertion se fonde. Mais quelle était la première en date de ces compositions? Polygnote avait-il répété dans le Pœcile la Cassandre de la lesché? ou avait-il transporté à Delphes le sujet déjà traité par lui dans Athènes? c'est ce qui me semble bien difficile à décider; en tout cas, la peinture du Pœcile répond comme celle de la lesché à l'époque de la prépondérance politique et guerrière de Cimon, fils de Miltiade, et il est moins nécessaire que ne l'ont pensé certains critiques [2], qu'Elpinice ait été encore dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, au temps où Polygnote donnait à Laodice, groupée avec d'autres captives autour de Cassandre, les traits de la sœur de Cimon.

Ces faits accessoires à notre sujet, sur lesquels je crains de m'étendre trop longuement, ont pourtant une importance réelle pour déterminer le point précis que Polygnote occupe dans le développement des arts de la Grèce, et apprécier le degré d'influence qu'il exerça sur ce développement. Il n'est personne qui n'ait été frappé du caractère avancé que présentent, malgré leur mutilation, les bas-reliefs du temple de Thésée, exécutés à l'époque où

[1] Voy. Bœckh, *Explic. ad Pindar.*, t. III, p. 119.

[2] Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, pp. 454 et suiv.

Cimon gouvernait la république, et nécessairement avant Périclès et Phidias. C'est là véritablement où le dessin se dégage pour la première fois des entraves du style éginétique, et où le mouvement souple de la nature apprend à s'associer à la grandeur du style. Cependant les témoignages littéraires sont d'accord avec les observations faites sur les monuments eux-mêmes, pour attribuer à Phidias cette grande émancipation des arts du dessin. Il est du moins incontestable que les premières figures de ronde bosse, qui offrent l'exemple du style parfait, sont dues au ciseau de cet artiste, et la roideur qui s'est perpétuée dans le travail de quelques-uns des sculpteurs ses auxiliaires au Parthénon, notamment dans les métopes, prouve que les mains qu'il employait, plus âgées ou même du même âge que la sienne, n'avaient pu suivre la vigoureuse impulsion donnée par son exemple. J'ajoute que, dans mon opinion, les frontons du temple d'Égine n'ont pu être exécutés qu'après la bataille de Platées, à l'aide de la dépouille des Perses, et que par conséquent l'attachement aux anciens principes se justifiait encore par des chefs-d'œuvre, dans un temps extrêmement voisin de la révolution accomplie par Phidias.

Un passage d'Élien, longtemps controversé et récemment encore commenté par M. Jahn, a pour objet de déterminer les qualités dominantes de Polygnote, par comparaison avec le talent d'un peintre du même siècle, Dionysius de Colophon. Élien [1] dit : *καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα.* Il me semble impossible d'entendre, avec M. Jahn, par *τὰ μαγάλα* ou par *μεγαλογραφία* qu'on trouve ailleurs, le talent de peindre les objets de grandeur naturelle ou colossale. Car dès qu'on arrive à la correction du tracé et du modelé, la question de proportion n'a qu'une faible importance. Michel-Ange n'a pas eu plus de peine, et par conséquent plus de mérite, à peindre les énormes *Sibylles* de la chapelle Sixtine, que Raphaël à renfermer dans un cadre étroit sa sublime *Vision d'Ézéchiel.* Τὰ *μεγάλα* indique les grands sujets, ceux qui exigent de la noblesse et du style, et c'est ce que nous appelons *l'histoire* dans sa plus haute expression. Quant à la locution insolite *ἐν τοῖς τελείοις*, après l'avoir retournée dans tous les sens,

[1] *Var. hist.*, V, 3.

on ne peut que la comparer à l'adverbe τελείως, et en conclure que Polygnote peignait les *combats* en perfection. Tel est le mérite qui distingue éminemment les bas-reliefs du temple de Thésée ; et quand on pense que le monument qu'ils décorent avait reçu à l'intérieur des peintures de Polygnote, il n'est pas téméraire d'attribuer à cet artiste au moins le dessin original d'après lequel les sculpteurs avaient opéré. En partant de cette observation, il suffit d'énumérer les sujets traités par Polygnote dans les monuments d'Athènes, selon l'indication que les auteurs anciens nous en ont donnée, et de se souvenir que ces mêmes sujets sont devenus les thèmes favoris des sculpteurs de l'Attique à la plus belle époque de l'art, pour arriver à cette conclusion, que les peintures de Polygnote avaient dû fournir aux nombreuses imitations sculpturales qui nous sont parvenues, la plupart des motifs dont elles se composent.

Il faut donc restituer à Polygnote la gloire d'avoir le premier, et avant Phidias lui-même, déterminé l'impulsion qui devait mettre fin à la longue enfance des arts du dessin chez les Grecs. L'éloge que Lucien [1] fait de la Cassandre que Polygnote avait peinte à Delphes, l'expression sublime de la rougeur et de la confusion, la correction et la légèreté des draperies, n'excluent pas une certaine fidélité au style austère de l'époque antérieure. On sait que Polygnote usait encore avec une grande sobriété des moyens de coloration, et ce que les anciens [2] disent du genre de progrès que Cimon de Cléones introduisit dans la peinture, nous porte à croire que Polygnote ne hasardait pas encore les têtes de face ou de trois quarts, surtout quand il fallait rester fidèle aux lois de la beauté. Toutes ces observations se trouvent justifiées par la belle peinture de vase représentant l'enlèvement d'Orithyie [3], où M. Welcker [4] a reconnu un exemple du style de Polygnote, et nous souscrivons sans hésiter à ce jugement, en tenant compte seulement d'un certain excès de roideur qu'offre le vase, et qu'il faut attribuer à l'inexpérience du céramographe.

[1] *Imag.*, 7.

[2] Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 34. — Cf. Ælian., *Var. hist.*, VIII, 18.

[3] *Monuments inédits publiés par la section française de l'Institut archéologique*, pl. XXII et XXIII.

[4] *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, pp. 358-397.

Mais ce rapprochement, dont nous sommes redevables à M. Welcker, entraîne des conséquences que ce célèbre antiquaire a négligées. Dans la composition qui représente l'enlèvement d'Orithyie, les figures qui se suivent, généralement détachées les unes des autres et avec peu de variété dans les plans, forment une longue bande qui, étendue sur une surface plane, a plus l'aspect d'un bas-relief que d'un tableau. Cette sorte de peinture ne semble pas conçue pour recevoir des fonds, et on n'y rencontre aucun accessoire de paysage ou d'architecture. M. Welcker a fait remarquer lui-même que, dans la lesché, la maison d'Anténor se trouvait suffisamment désignée par une peau de panthère suspendue en travers de la porte, et qu'un seul arbre, servant de point d'appui commun à Orphée et à Promédon, devait indiquer tout le bois sacré de Proserpine. Cette ordonnance, qui suppose un fond monochrome comme celui qu'offrent les peintures de vases, empêche de comprendre la réunion d'un certain nombre de sujets ou d'épisodes de la même composition sur une paroi, autrement que par la superposition de bandes horizontales. Jamais, au reste, la tradition de ce genre d'arrangement ne s'est perdue chez les anciens, et les *litres* du treizième siècle, disposées les unes au-dessus des autres sous le portique de Saint-Laurent hors les murs, offrent une ordonnance semblable à celle qui dominait dans la décoration des temples de l'antiquité. De ce que Pausanias [1], avec son système habituel de réticences, ne nous donne pour sujet du travail de Polygnote à l'entrée du temple de Minerve Aréia, à Platées, que l'épisode d'Ulysse, venant d'accomplir le meurtre des prétendants, je n'en conclus pas que tout se bornât à une seule grande peinture, et je suis plutôt disposé à croire qu'un ou plusieurs artistes avaient peint, à droite et à gauche de l'entrée, divers sujets de l'histoire héroïque en rapport avec la déesse du temple, tels que les aventures du héros qui avait été l'objet de la faveur constante de Minerve [2].

C'était dans ce système, j'en suis profondément convaincu, qu'on avait exécuté les peintures du Pœcile et du temple de Thésée. Les exemples pos-

[1] IX, 4, 2.

[2] Pausanias signale en effet, à côté de la peinture de Polygnote, une composition d'Onatas, représentant la première expédition des Argiens contre Thèbes.

térieurs nous prouvent qu'il devait exister à cet égard une grande liberté dans la répartition des sujets. Rien n'obligeait à ce que toutes les scènes rassemblées sur la même bande présentassent un lien d'unité, et par contre, on pouvait continuer la même histoire à divers étages. En un mot, c'était une disposition générale, semblable à celle qu'on retrouve sur quelques grands vases, tels que le vase François [1], et sur les côtés des tables iliaques. L'étude du monument, combinée avec l'interprétation du texte de Pausanias, me conduit à reconnaître que le développement des deux sujets traités par Polygnote dans la lesché de Delphes était réparti sur deux registres, mais il aurait pu en exister davantage, sans que pour cela Polygnote eût manqué aux lois de la composition, telle qu'on l'entendait à son époque.

Parmi les plus récents interprètes, M. Jahn et M. Welcker n'ont pas entendu de la même manière l'arrangement des compositions de Polygnote. Ils ont pensé que, dans un champ unique et sans séparation, les figures avec un fond monochrome et des indications légères de terrain à diverses hauteurs, s'échafaudaient les unes au-dessus des autres jusqu'à former trois rangs superposés; et pour justifier cette ordonnance singulière et presque barbare, ils ont allégué comme exemples les peintures de vases, telles que le vase de Midias [2], le combat des amazones de la Bibliothèque impériale [3], etc... où en effet les groupes se promènent à travers toute la surface, sans aucun souci des lois de la perspective. Je crois que ce rapprochement repose sur une erreur. Sans doute, parmi les peintures de vases empreintes du grave défaut que je viens de signaler, on en remarque qui sont traitées avec beaucoup de grâce et de finesse, et l'on a conclu de ce contraste que les artistes qui pratiquaient la *mégalographie*, ceux que nous appelons les peintres d'histoire, associaient au talent le plus distingué la plus grande indifférence pour la partie de l'art qui tient compte de la dégradation des plans et du fond sur lequel se détachent les figures. Mais les vases qu'on a cités et tous ceux qu'on pourrait alléguer encore dans la même intention, appartiennent sans excep-

[1] *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. LIV-LVIII. — *Arch. Zeitung*, 1849, t. VIII, pl. XXIII et XXIV.

[2] Gerhard, *Über die Vase des Midias*. Berlin, 1839. In-4°. — *Notice sur le vase de Midias*. Berlin, 1840. In-4°.

[3] Millin, *Monuments inédits*, t. II, pl. IX.

tion à une époque très-postérieure à Polygnote. Je doute qu'il en existe beaucoup d'antérieurs au règne d'Alexandre, et les plus anciens ne remontent pas au delà du temps d'Épaminondas.

Je ne voudrais pas entreprendre ici l'histoire, en partie conjecturale, des progrès de la peinture chez les Grecs depuis Polygnote jusqu'à Protogène, lequel paraît avoir atteint le point qui rapprochait le plus l'art des anciens de celui des modernes. Ce ne serait pas ici non plus le lieu de fixer le degré auquel étaient parvenues chez les Grecs l'application des lois de la perspective à la peinture et la science des fonds. Les peintures d'Herculanum et de Pompéi qui, sans nous offrir autrement qu'à de rares intervalles des productions d'un mérite distingué, fournissent les renseignements les plus précieux, semblent donner la preuve que les anciens, soit par un reste d'inexpérience, soit par règle et principe de goût et de composition, s'étaient arrêtés à ce mélange d'exactitude et de convention qu'on remarque dans le plus célèbre des tableaux de Raphaël, la transfiguration. On admettait aussi, quand le tableau se composait de deux ordres de figures l'un au-dessus de l'autre, une dimension plus forte que la perspective rigoureuse ne le permet, pour celles du plan supérieur, et la faculté de les rapprocher de l'œil, avec un tempérament qui aide le regard à se rendre compte de la distance réciproque des deux plans. Comme exemple de cette combinaison, je puis citer, parmi les peintures de Pompéi, celle qui représente Zéphyre et Flore, ou comme d'autres l'ont expliqué, la Terre endormie et le Songe (Ὄνειρος) personnifié [1].

Mais pour en arriver à ce point qui suppose le talent consommé de peindre les terrains, l'architecture et le paysage, surtout l'expérience complète des procédés de la perspective aérienne, il avait fallu s'élever par degrés, et les deux arts, celui du statuaire et celui du peintre, avaient dû exercer tour à tour l'un sur l'autre une influence heureuse. De même que Polygnote avait dégagé le bas-relief de ses premières entraves, en lui enseignant l'usage des seconds plans, en l'habituant par degrés aux raccourcis, et en lui communiquant, par ces deux moyens, outre la vérité et l'élégance des formes, un mouvement jusqu'alors inconnu, de même la grande sculpture des fron-

[1] R. Rochette, *Monuments inédits*, pl. IX. — *Ann. de l'Inst. arch.*, 1829, t. I, pl. D. — Avellino, *Osservazioni sopra una pittura Pompeiana*. Naples, 1830.

tons, sous le ciseau créateur de Phidias, avait appris aux peintres à donner à leurs compositions plus de profondeur, et à modeler des figures dans les mouvements les plus hardis et les plus difficiles. C'est alors que l'*imitation* devint une des conditions essentielles de l'art de peindre, et la naïveté des anecdotes que les compilateurs de l'antiquité nous ont conservées sur l'admiration qu'excitaient les raisins de Zeuxis ou le rideau de Parrhasius, sert à indiquer le moment où, pour la figure elle-même, on commença à produire l'illusion de la nature. Cette illusion ne peut exister sans les fonds, et les peintres que je viens de nommer ouvrirent à cet égard la voie où s'illustrèrent Euphranor, Apelle et Protogène.

Au milieu de ces progrès, les artistes obscurs qui continuaient de peindre des vases, sentaient croître leur embarras. Transporter sur une surface convexe des compositions, telles que celles du temps de Polygnote, peu variées de teintes et tracées sur un fond uniforme, clair ou sombre, compositions dont quelques-unes, comme celles de la lesché des Cnidiens, avaient été exécutées sur une surface concave, c'était une entreprise comparativement facile, et dont ils se tiraient avec succès. Les peintures de vases qui rappellent le style de Polygnote sont les plus belles, non-seulement parce que le style en est plus noble, mais aussi parce que la simplicité du travail empêche qu'on ne s'aperçoive de l'imperfection des moyens dont la céramographie dispose. Mais quand la grande peinture eut acquis tout ce qui lui manquait d'abord, le modelé, les raccourcis, la perspective et les fonds, les peintres de vases qui continuaient, comme naguère nos artistes de Sèvres, à prendre pour modèle les créations de la *mégalographie*, tombèrent dans un étrange embarras, et ils n'échappèrent à la difficulté que par un compromis bizarre et malheureux, traduisant en monochromes, ce qui exigeait la variété des teintes et le charme de la couleur, rangeant les uns au-dessus des autres, et sur le même plan perspectif, des figures, des groupes et des épisodes qui, sur l'original, étaient soumis aux lois de la dégradation et de la distance. Ces arrangements, qui nous choquent malgré la grâce et la finesse des détails, n'ont rien de commun ni avec les procédés de Polygnote, ni avec les peintures de vases directement inspirées par les ouvrages de cet artiste.

La peinture est celle des branches de l'art où il nous est le plus difficile

d'apprécier le mérite des anciens. Les chefs-d'œuvre nous manquent, et nous sommes réduits à étudier ce que les Romains du premier siècle devaient considérer comme des décors insignifiants. Néanmoins, il y a des exceptions à cette condition fâcheuse, et nous n'hésitons pas plus que Letronne [1] à envisager les anciennes peintures sur paroi, que les riches habitants d'Herculanum avaient encastrées dans les murailles de leurs habitations, comme des ouvrages estimés à l'époque même où Rome était devenue, en quelque sorte, le musée des chefs-d'œuvre de la Grèce, et dont quelques-uns pouvaient remonter jusque dans le voisinage des grandes époques de l'art.

Ces peintures ne sont pas parmi celles qu'on a découvertes aux environs de Naples, les seules qui puissent donner une idée de la manière des anciens maîtres. On peut hardiment assigner ce privilége aux morceaux qui ornaient un édifice public d'Herculanum, qu'on présume avoir été une basilique. Si, en effet, le *Télèphe* [2] qui décorait cet édifice peut passer pour une imitation de celui de Parrhasius, mentionné par Pline, si dans le *Thésée* [3] de la même salle, il est permis de reconnaître une reproduction de l'ouvrage du même peintre, qu'on avait placé à Rome dans le Capitole, les *Muses* [4] enlevées de l'édifice qui a fourni le *Thésée* et le *Télèphe* auraient aussi le droit de passer pour la copie de celles qu'on devait au pinceau de Zeuxis, enlevées d'Ambracie et transportées à Rome par Fulvius Nobilior, l'an 189 avant notre ère, pendant la guerre contre Philippe de Macédoine.

Déjà les académiciens d'Herculanum [5], frappés du contraste qu'offre le grand caractère de ces peintures avec quelques négligences qu'on y remarque dans l'exécution des détails, avaient émis l'opinion que ces morceaux avaient été peints d'après des originaux célèbres. Cimon de Cléones passait pour avoir le premier rendu les figures de trois quarts, *obliquas imagines*, de même que les divers mouvements des têtes de face de bas en haut, et de haut en bas; *varie formare vultus respicientes, suspicientes vel despi-*

[1] *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, pp. 74 et suiv.
[2] *Pitture d'Ercolano*, t. I, tav. VI.
[3] *Ibid.*, t. I, tav. V.
[4] *Ibid.*, t. II, tav. I-IX.
[5] *Ibid.*, p. 21, not. 4.

cientes [1], et s'il est vrai, comme l'a pensé Bœttiger [2], d'après une épigramme de Simonide [3], que ce Cimon fut contemporain de Dionysius de Colophon, lequel ayant imité avec talent les ouvrages de Polygnote, lui avait sans doute immédiatement succédé, ces deux peintres occupent l'intervalle qui s'étend entre le peintre de Thasos, très-peu antérieur à Phidias, et les deux rivaux en renommée, Zeuxis et Parrhasius, qui florirent depuis la délivrance d'Athènes jusqu'à l'avénement de Philippe en Macédoine.

Cimon fut sans doute, puisque les anciens l'attestent, celui qui introduisit dans la peinture les perfectionnements que je viens d'indiquer, mais la révolution ne s'accomplit d'une manière éclatante que sous le pinceau de Zeuxis et de Parrhasius : le premier plus énergique de relief, le second plus savant et plus fin dans les contours. L'un et l'autre, je l'ai indiqué plus haut, faisaient déjà usage des fonds de paysage et d'architecture, mais au besoin ils devaient encore traiter des sujets à l'ancienne manière, c'est-à-dire avec un fond monochrome. Les Muses d'Herculanum, qu'un heureux concours de circonstances a fait arriver dans le musée du Louvre, offrent une combinaison frappante des nouveaux progrès de la peinture avec ses anciens procédés. Ces figures isolées, s'enlevant en vigueur avec des teintes peu variées sur un fond clair, offrent dans la disposition des têtes cette variété de mouvement que Cimon passait pour avoir introduite le premier dans la pratique de l'art. Nous ne devons donc pas croire qu'il ait existé rien de semblable dans la lesché de Delphes ; mais pour le reste, les Muses avec leur charme mêlé de gravité, leurs mouvements nobles, leurs draperies déjà souples et légères, donnent une idée de ce que devaient être les captives et les héroïnes, peintes par Polygnote, et je désirerais, pour l'intelligence de ce Mémoire, que le lecteur en eût constamment l'image présente à son souvenir.

[1] Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 34.
[2] *Ideen zur Archæologie der Malerei*, p. 236.
[3] *Anthol. graec.*, t. I, p. 74, n° LXXVIII, ed. Jacobs.

NOTE SUR L'EXPRESSION *VULTUS RESPICIENTES* DE PLINE.

Pour traiter convenablement la question que je soumets en ce moment à l'examen de l'Académie, je ne pouvais négliger de déterminer autant que possible dans quel style et avec quels procédés Polygnote avait exécuté ses ouvrages. Mais quand on parle des hommes qui ont exercé une grande influence sur la marche des arts, ce qu'on est obligé d'en dire amène sur le tapis tous les problèmes que nous avons aujourd'hui tant de peine à résoudre, avec le peu de monuments qui nous sont parvenus, et comme chacune de ces énigmes exigerait un mémoire particulier, nous avons dû nous borner, pour ce qui regarde l'histoire de l'art, à l'énoncé rapide de quelques propositions qui, pour nous, sont le résultat de l'expérience. C'est ce qui a fait que le passage capital de Pline sur le peintre Cimon de Cléones a soulevé des objections qui n'auraient pas surgi sans doute, si j'avais insisté davantage sur l'interprétation que j'ai cru devoir adopter.

J'aurais besoin d'abord que tous ceux qui, par leur attention, témoignent de leur bienveillant intérêt pour ma lecture, pussent avoir comme moi et comme tous les antiquaires de notre époque, la conviction entière et certaine que les peintres de la Grèce, jusqu'à une époque avancée, étaient parvenus à se faire un art presque complet, quant aux résultats, en se restreignant à des moyens d'exécution singulièrement limités. Dans le siècle dernier, on donna le nom d'un ministre malheureux, M. de Silhouette, à des dessins qui, en suivant l'ombre d'un corps placé de profil, parvenaient à rendre, non-seulement la forme, mais encore les mouvements, les gestes et jusqu'aux passions de l'âme : c'était un art renouvelé des Grecs. Les peintures de vases à figures noires sur fond clair sont de véritables silhouettes. Quand, avec le progrès de la peinture, on fit des figures claires sur un fond noir, l'extrême délicatesse qu'atteignit rapidement ce genre de dessin, n'en changea pas les conditions essentielles, et nous avons quelques monuments de cette catégorie qui semblent toucher aux dernières limites de la perfection, sans que l'artiste ait risqué une figure de face ou de trois quarts, et sans qu'il ait senti la nécessité de rendre le relief des corps.

Cette impuissance, ou plutôt cette limitation volontaire des moyens d'exécution, s'est-elle bornée aux artistes d'un rang inférieur qui décoraient les vases de terre cuite? Tout en maintenant la distance nécessaire entre les maitres de l'art et leurs imitateurs, nous croyons que les céramographes n'ont commencé à se trouver fort en arrière des peintres d'histoire, qu'à une époque rapprochée du temps où l'industrie des vases peints cessa d'être en usage. C'est tout au plus si l'on peut prolonger, dans quelques parties de l'Italie, cette industrie jusqu'aux temps de la seconde guerre punique, et alors il n'y avait pas plus d'un siècle et demi, que l'art de la peinture, chez les Grecs, avait passé des *silhouettes* à la véritable et complète imitation des corps. La conformité des moyens d'exécution permit aux céramographes de rendre pour ainsi dire sans altération les compositions de Polygnote; mais quand la palette devint plus riche et l'imitation plus hardie, les peintres de vases, tout en subissant l'influence de la révolution qui s'était opérée dans les hautes régions de l'art, imaginèrent les compromis que j'ai signalés dans la seconde partie de mon Mémoire; l'impossibilité où ils étaient de rendre le relief des figures, les empêcha pendant longtemps de faire autre chose que des corps, et surtout des têtes de profil, et ceux qui finirent par tenter davantage, n'avaient ni l'instruction ni le talent nécessaires pour justifier leur témérité.

En parlant des magnifiques médaillons d'argent de Colophon, qui ont été découverts il y a quelques années, M. le duc de Luynes [1] a fait voir, qu'à une certaine époque, les artistes qui gravaient les coins des monnaies avaient semblé se donner le mot pour substituer aux têtes de profil, usitées jusqu'alors, des bustes de face ou de trois quarts, modelés en *méplat* avec une grande hardiesse et un sentiment supérieur. Mais bientôt on s'aperçut que le relief de ces têtes, quelque surbaissé qu'il fût, exposait la monnaie à s'user très-vite par le frottement, et les bustes de face ou de trois quarts en disparurent, pour ne plus se montrer que chez les Romains, dans les temps de décadence. L'époque de la mode qu'a signalée notre docte confrère se trouve déterminée avec exactitude par un beau tétradrachme d'Alexandre, tyran de

[1] *Ann. de l'Inst. arch.*, 1841, t. XIII, p. 138.

Phères, orné d'une tête de femme dessinée de trois quarts. Alexandre périt assassiné l'an 357 avant Jésus-Christ [1], et c'est aux environs de l'an 395, par conséquent à peu près quarante ans auparavant, que Zeuxis et Parrhasius, pour nous servir des expressions de Pline, franchirent les portes déjà ouvertes de l'art, *artis fores apertas intraverunt*[2]. Plus d'une génération avant celle qui vit les débuts de Zeuxis, Phidias était mort, après avoir probablement conduit à leur terme les travaux de sculpture du Parthénon. La frise de la cella de cet édifice offre déjà de nombreux exemples de l'art de modeler en méplat, c'est-à-dire avec un relief très-doux, les têtes de face ou de trois quarts. Qui avait commencé cette tentative, du peintre ou du sculpteur? La question me semble presque impossible à résoudre avec les éléments que nous possédons. D'un côté nous trouvons dans l'entreprise plus d'obstacles pour le sculpteur que pour le peintre : il était moins difficile à un peintre de chercher à produire, sur une surface plane, l'illusion du relief, qu'à un statuaire de donner à un visage aplati l'apparence du relief positif, en introduisant dans la plastique les procédés de la perspective. Un tel effort néanmoins était digne du génie de Phidias, et nous avons déjà de son temps, ou même antérieurement à lui, des médailles de la confédération arcadienne, où la tête de Callisto est figurée de trois quarts [3], résultat bien incomplet, il faut le dire, car cette tête de Callisto porte encore l'empreinte très-marquée du style éginétique, et l'artiste qui l'a gravée est loin d'avoir atteint à la beauté qu'il voulait produire. Quoi qu'il en soit, si quelque artiste, contemporain de Phidias, avait déjà réussi dans des tentatives de cette nature, il n'avait pas sans doute possédé le génie nécessaire pour donner à son invention tout l'éclat dont elle était susceptible. On pouvait dire de lui qu'il n'avait fait qu'*entrouvrir les portes de l'art*, et il était réservé à ceux qui le suivirent dans cette voie, en profitant de son expérience, de tirer tout le parti possible de ces nouvelles ressources. C'est ce que firent Zeuxis et Parrhasius, et la grande célébrité dont ils jouirent de leur vivant explique la mode des têtes de face et de

[1] On trouve aussi des têtes de trois quarts sur les monnaies du satrape Pharnabaze, qui florissait de 413 à 374 av. J.-C. — Duc de Luynes, *Numismatique des Satrapies*, pl. I, nos 2-4.

[2] Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 36.

[3] Mionnet, *Description de médailles antiques*, supplément, t. IV, p. 271, nos 1-3.

trois quarts transportée sur la monnaie. On en revint à une observation plus raisonnable des convenances propres à la gravure en médailles, quand l'invention encore récente, et dont les peintres en renom avaient tiré des chefs-d'œuvre, eut passé dans la pratique des artistes ordinaires.

La contemporanéité de Cimon de Cléones et de Dionysius de Colophon s'appuie sur des fondements solides, et l'on sait que ce Dionysius fut postérieur à Polygnote, dont il imitait les ouvrages. Comme Phidias, le protégé de Périclès, succède immédiatement à Polygnote, le protégé de Cimon, fils de Miltiade, tout porte à croire que Dionysius travaillait en même temps que Phidias, et que l'activité de Cimon de Cléones correspond exactement à la même époque. Si donc ce Cimon fit des choses inconnues avant lui, ces choses ne pouvaient se trouver dans les ouvrages de Polygnote, lequel appartenait à la génération précédente. Pline [1] a marqué les progrès que l'art de la peinture dut à Cimon de Cléones. Je n'ai cité qu'une partie du passage; pour le bien comprendre et le traduire exactement, il faut l'étudier dans tous ses détails.

Je cite le texte tel qu'il a été établi par Sillig, d'après les meilleurs manuscrits : *Hic catagrapha invenit, hoc est, obliquas imagines, et varie formare vultus respicientes, suspicientes, vel despicientes. Articulis membra distinxit, venas protulit praeterque in veste rugas et sinus invenit.* Et je traduis ou plutôt je paraphrase de cette manière : « On doit à Cimon l'in-
» vention de ce que les Grecs ont appelé κατάγραφα, c'est-à-dire l'art de repré-
» senter en peinture les figures non-seulement de profil ou même de face,
» mais encore dans tous les mouvements qui les offrent sous un aspect
» oblique à l'œil du spectateur. C'est lui qui, le premier, a su modeler des
» têtes qui regardent, autrement dit des têtes de face, avec la variété de
» mouvement dont elles sont susceptibles, soit que le regard s'élève en haut,
» soit qu'il s'abaisse vers la terre. Chez les peintres antérieurs, la surface
» des membres était unie et sans variété. » Il a marqué à la surface des corps
» les différences et les inégalités produites par les articulations; il a fait sentir
» la saillie des muscles et des veines. Les draperies étaient roides et angu-

[1] *Hist. nat.*, XXXV, 34.

» leuses : on n'en avait que le jet sans les détails et le relief. Il apprit à en » reproduire la souplesse et la profondeur. »

On ne parlerait pas autrement, dans l'histoire de la peinture moderne, d'un André del Sarte ou d'un Fra Bartolomeo, avec cette différence essentielle toutefois, que les devanciers de Cimon de Cléones possédaient déjà ce que les génies créateurs du seizième siècle, en Italie, n'apprirent qu'à l'école des anciens, c'est-à-dire l'élégance et la vénusté. Polygnote peignait à *plat* avec un sentiment non moins pur et non moins complet qu'Apelle peignit, plus tard, avec toutes les ressources du modelé, tandis qu'aux grands antécesseurs, tels que Mantègne ou Jean Bellin, il manqua toujours quelque chose, non-seulement du côté de la science, mais encore du côté de la beauté.

La réputation de Cimon de Cléones était bien établie, chez les anciens, sous les rapports que je viens d'indiquer. Élien [1], qui en parle en termes plus généraux que Pline, lui assigne une part aussi grande dans les progrès de l'art. Κίμων ὁ Κλεωναῖος ἐξειργάσατο, φασὶ, τὴν τέχνην τὴν γραφικὴν, ὑποφυομένην ἔτι καὶ ἀτεχνῶς ὑπὸ τῶν πρὸ αὐτοῦ καὶ ἀπείρως ἐκτελουμένην καὶ τρόπον τινὰ ἐν σπαργάνοις καὶ γάλαξιν οὖσαν· διὰ ταῦτά τοι καὶ μίσθους τῶν πρὸ αὐτοῦ ἔλαβεν ἀδροτέρους. « Avant Cimon de » Cléones, la peinture était encore dans l'enfance ; ses devanciers en ignoraient les principaux perfectionnements : c'est lui qui la prit dans les langes » et, pour ainsi dire, à la mamelle, et qui en compléta les moyens d'exécution ; aussi fut-il mieux payé que ceux qui avaient cultivé l'art avant lui. » Ne négligeons pas ce dernier trait, malgré ce qu'il a de vulgaire : il prouve que la peinture, avant Cimon de Cléones, était plus simple et par conséquent s'exécutait à moins de frais. Cette large simplicité, qui certainement distingua Polygnote, n'est point étrangère aux grands artistes du quatorzième siècle, les Giotto et les Simon Memmi ; sauf la grande exception du Beato Angelico, elle a disparu dans les minuties du quinzième siècle, longtemps avant le mouvement d'impulsion définitive qui correspond à l'âge de Phidias et de Cimon de Cléones chez les Grecs.

Quiconque m'aura suivi attentivement dans cette exposition d'ensemble,

[1] *Var. hist.*, VIII, 8.

sera bien convaincu désormais qu'il ne peut être aucunement question, à propos de l'artiste dont je viens de raviver les titres, de figures, et surtout de têtes ou de visages, *vultus*, qui *regardent par derrière*. Les vertèbres du cou, chez l'homme, ne permettent tout au plus à la tête, telle qu'elle est placée sur les épaules, qu'une demi-conversion : ou le corps est de face, et la tête, en faisant le mouvement de regarder par derrière, ne peut présenter que le profil, dans le dessin duquel les artistes grecs excellaient plus de deux siècles avant Cimon de Cléones; ou le corps est de côté, et la tête de celui qui, dans cette position, tend à regarder par derrière, est pour le spectateur, par conséquent pour le peintre, une tête de face ou de trois quarts. Qu'on en fasse l'expérience avec un plâtre de la *Vénus Callipyge*, la figure la plus *respiciens* que je connaisse, au sens où l'on voudrait exclusivement entendre cette expression, et l'on comprendra l'impossibilité de sortir du dilemme que je viens de poser.

Il ne faudrait pas songer à l'attitude dans laquelle le visage se dérobe plus ou moins au spectateur, par delà le profil régulier. Outre que le mot *vultus* conviendrait peu à un cinquième ou même à un quart de visage, la question est de savoir si, avant Zeuxis, il avait pu entrer dans la fantaisie d'un peintre grec de risquer un profil perdu. Nous ne trouvons d'exemple d'une tentative de ce genre que dans la mosaïque de Pompéi, qui représente un combat d'Alexandre contre Darius. Cet ouvrage, découvert il y a vingt ans, et qui doit avoir été copié d'après un tableau célèbre, offre, à côté de maladresses extraordinaires, des recherches de raccourcis plus audacieuses qu'aucune des peintures antiques parvenues jusqu'à nous. On y voit, entre autres figures, celle d'un Perse renversé, dont les traits, exprimant la terreur, se reflètent de trois quarts dans un bouclier. La face qui produit cette image est réduite à un profil perdu, qui ne présente que le quart du visage entier. Mais en supposant que l'original dont la mosaïque fut tirée avait été composé du temps même d'Alexandre le Grand, il faut compter près d'un siècle, à partir de cette époque, pour remonter jusqu'à celle où Cimon de Cléones s'aventurait à peindre des têtes de trois quarts et de face, et alors on était loin d'en être arrivé à un abus de l'art que le goût devait réprouver chez les Grecs.

Après avoir ainsi réduit le problème aux seuls termes dans lesquels on puisse l'examiner, il devrait me suffire de l'impossibilité de chercher la représentation d'un visage autrement que de face et de trois quarts, quand il n'est et ne saurait être de profil, pour démontrer que le participe, quel qu'il soit, qui, dans Pline s'appliquant à *vultus* précède *suspicientes vel despicientes*, doit nécessairement désigner une figure qui ne regarde ni en haut ni en bas, mais qui, tout simplement, regarde l'objet placé en face d'elle; vouloir opposer à un visage qui regarde en haut ou en bas un visage qui regarderait par derrière, ce serait, pour l'objet de la peinture qui ne montre que le côté des choses tourné vers le spectateur, un véritable *non sens*, et il n'y a pas lieu de s'y arrêter. Après cela, comment l'idée de regarder en face peut-elle s'exprimer convenablement en latin? Puisque le simple *spicientes* est inusité, aurait-il fallu dire *aspicientes* ou *prospicientes?* Le texte donne *respicientes*, et je crois qu'on peut s'en tenir à cette leçon sans en chercher une autre.

Il est vrai que, pour démontrer ce que j'avance, il s'en faut que je m'exprime avec autant de confiance que j'en avais tout à l'heure quand j'étais sur le terrain de la pure archéologie. Mais depuis Érasme jusqu'à Forcellini, les hommes qui passaient pour savoir le latin se sont accordés à reconnaître au mot *respicere* deux acceptions bien distinctes, celle de *regarder par derrière*, et celle de *regarder* tout simplement (*item pro simplici aspicere*, dit Forcellini), et des autorités aussi rassurantes peuvent me donner le droit de choisir entre ces deux acceptions celle qui, seule, peut convenir à la phrase dont je me suis occupé. Toutefois, quelque hésitation que j'éprouve à me hasarder sur le terrain de la philologie, on peut bien croire qu'après les objections qui m'avaient assailli, je ne m'en suis pas tenu à ouvrir un dictionnaire, et que je n'ai point négligé la recherche des autorités qui pouvaient justifier mon interprétation. Cette étude m'a conduit à une remarque qui vaut peut-être la peine d'être produite : les lexicographes germaniques, qui n'ont rien de naturellement sympathique avec le latin, et jugent à l'aide du raisonnement les idiotismes de cette langue, s'efforcent de ramener toutes les acceptions du mot *respicere* à une seule, qui prouverait que ce mot se compose de *retro* et de *spicio;* ceux au contraire dont la langue naturelle

appartient à la source latine, mettent sur la même ligne les deux acceptions principales de *regarder par derrière* et de *regarder*, et sont loin de subordonner à la première l'emploi tropique de ce mot; quand on y regarde de près, le raisonnement justifie leur instinct. Lorsqu'un Romain s'adressant à son ami lui dit : *respice rempublicam*, il ne l'engage pas à se retourner pour voir si par hasard la république ne serait pas derrière lui; quand un philosophe engage l'homme à faire un retour sur lui-même, *respice te ipsum*, ce conseil ne lui est point offert sous la forme d'une impossible pirouette. Si le berger de Virgile [1] rappelle que, après un long oubli, la liberté l'a enfin *regardé*

Respexit tamen, et longo post tempore venit,

vers admirablement imité par Racine :

Enfin, après six mois, les dieux m'ont regardé,

il ne s'ensuit pas que cette déesse, après lui avoir longtemps tourné le dos, ait fait volte-face au moment où il ne pensait plus à elle. Ces allures changeantes, cette posture des dieux à l'encontre de ceux qui les invoquent, ces soubresauts qu'on est obligé de leur supposer, pour peu qu'ils regardent favorablement, *respiciant*, leurs adorateurs, n'ont rien qui s'accorde avec la majesté que l'imagination des anciens prêtait aux dispensateurs des destinées humaines. Il est vrai que Forcellini lui-même a dit, pour expliquer la *Fortuna respiciens*, que c'était une déesse *cujus nempe simulacrum ita reflexo est capite, ut respicere videatur*. Mais encore que ce mot *reflexo* puisse indiquer une simple inclinaison de tête et non un mouvement forcé des vertèbres du cou, dont aucune des figures connues de la Fortune ne donne l'idée, rien ne nous oblige à admettre cette explication que Heyne, dans ses notes sur les Églogues, trouve *trop subtile*, NIMIS ARGUTE. Car Cicéron [2] qui, sauf les inscriptions [3], est la source unique pour la *Fortuna respiciens*, n'en-

[1] *Eclog.*, I, v. 30.

[2] *De Leg.*, II, 11.

[3] Gruter, p. 79, n° 1; p. 250 et p. 1072, n° 6. — Muratori, p. LXXXIV, n° 5; p. CCCXXX, n° 1, et p. MXLII, n° 2.

tend cette épithète qu'au sens métaphorique, *Fortuna.... respiciens, ad opem ferendam*, et cet aspect favorable de la Fortune est comme celui de tous les dieux qui, debout ou assis dans leurs temples, abaissent parfois leurs regards sur ceux qui les prient, et ne changent rien pour cela à leur majestueuse attitude.

Après ce qui vient d'être dit, il me serait facile d'ouvrir ici deux colonnes, l'une pour les *respicio* dans le sens de *regarder par derrière*, l'autre pour les *respicio* qui n'ont d'autre acception que celle de *regarder* tout uniment. On trouverait dans l'une comme dans l'autre les écrivains qui font autorité en prose et en vers, Térence comme Ovide, Cicéron comme Virgile. Mais de quelque côté que la balance dût pencher, on pourrait toujours s'en tenir à l'étymologie donnée par les savants de l'Allemagne, et ne considérer les *respicio* dans le sens de *regarder*, au physique comme au moral, malgré leur nombre, que comme des dérivés produits par l'extension et l'abus de l'expression. Afin de dissiper cette dernière obscurité, j'ai pris le livre où, sans contredit, le verbe *respicio* se trouve répété le plus fréquemment : c'est la *Vulgate*, et j'ai commencé à noter à quels verbes ou à quelles expressions, soit dans l'hébreu, soit dans les versions grecques antérieures au latin, répondent les *respicio* de ce livre; et comme on pourrait dédaigner le latin de saint Jérôme, j'ai pris soin de recourir à l'ancienne Vulgate, c'est-à-dire à la *Vetus Italica*, dont on ignore l'époque précise, mais qui a été citée par les anciens Pères latins, et passe à juste titre pour remonter jusqu'aux premiers temps de l'Église en *Italie*. L'expression dont Pline fait usage est une expression technique, c'est-à-dire un terme d'art employé par les artistes. Ces termes, chez tous les peuples, appartiennent surtout à la langue populaire, et ne sont adoptés par les écrivains élégants qu'après qu'un long usage les a fait prévaloir. Les *vultus respicientes* de Pline, et les divers *respicio* de la Vulgate, ont donc une origine commune, à laquelle il nous est permis de remonter par voie de comparaison.

Or voici les conclusions auxquelles cet examen m'a conduit. *Respicere*, dans le sens élégant de *regarder derrière soi*, ne s'est pas offert une seule fois dans la Vulgate. Quand l'écrivain sacré a besoin d'exprimer cette idée, nous trouvons *respicere post tergum, respicere post se, respicere retro*, ce

qui, dans l'opinion adoptée par les philologues allemands, pourrait sembler un pléonasme barbare, si Cicéron lui-même n'avait dit *retro respicere*, *post respiciens*. Aucun des verbes, soit hébreux, soit grecs, que l'interprète latin traduit par *respicio*, n'a le sens de *regarder par derrière;* et quand il s'agit du point vers lequel est tournée la face d'un objet inanimé, une caverne, une tour, une ville, *spelunca duplex, respiciens Mambre, turris Libani quæ respicit contra Damascum, portum Cretæ respicientem ad Africam, etc.*, il faudrait une rare bonne volonté pour démêler, dans cette application du mot, une dérivation de la source unique, selon M. Freund, du verbe *respicere*, à moins qu'on ne se rappelle l'idiotisme des langues néo-latines, où l'on dit qu'un objet immobile de la nature est *tourné* vers tel ou tel aspect; et il en est de même des têtes peintes de face, lesquelles sont *tournées* du côté du spectateur.

Après ces remarques, non-seulement je me suis confirmé dans l'opinion que *respicere* voulait dire aussi légitimement *regarder* que *regarder par derrière*, mais encore j'en suis venu à penser (qu'on pardonne cette témérité à mon inexpérience) que *regarder par derrière* n'était pas le premier sens du mot, et que cette acception élégante s'était établie seulement par extension dans la langue latine. Il m'a semblé que notre *regarder*, de même que le *reguardar* espagnol et le *riguardare* italien, était l'équivalent rigoureusement exact du *respicere* des Latins. *Reguardar, mirar ó atender,* RESPICERE, dit l'excellent dictionnaire de l'Académie espagnole. Le vocabulaire de la Crusca est encore plus précis : *Riguardare, guardar di nuovo, o attentamente, e con diligenza,* lat. *respicere, aspicere, respectare.* On voit que les auteurs de cette définition ont considéré la syllabe initiale de *respicere*, ainsi que celle de *riguardare*, comme indiquant la répétition de l'acte, et nous retrouverions encore cette acception vraiment originaire dans une phrase de Cicéron [1], *ex superioris anni caligine et tenebris lucem in republica respicere cœpistis*, si, d'une part, sur la foi de quelques manuscrits, on n'avait substitué dans les éditions récentes *dispicere* à *respicere*, et si, de l'autre, des critiques ombrageux ne nous défendaient d'attribuer à Cicéron le discours *post reditum in*

[1] *Post redit. in Senat.*, 5.

senatu. Mais la répétition conduit immédiatement à la réflexion; c'est par réflexion que l'on dit *se respicere*. Il y a un double regard quand on porte la vue d'un endroit à un autre, soit qu'il s'agisse d'un seul mouvement des yeux ou de la tête, soit que le corps s'agite jusqu'à se retourner sur lui-même, et c'est le second regard, après celui qui nous guidait en avant, qu'exprime *respicio*, dans le sens de regarder par derrière. De plus, l'idée de la répétition conduit à la continuité, et c'est par la continuité de l'action qu'on arrive aux sens de considération et d'attention.

Dans ce tableau, en quelque sorte généalogique des diverses acceptions d'un même mot latin, l'expression de *vultus respicientes* pour exprimer l'effet produit par la peinture d'une tête de face ou de trois quarts, dont le regard immobile semble s'attacher à nous et même suivre nos mouvements, n'est dépourvue ni de propriété, ni d'élégance. Nous ne cherchons plus si Pline l'a employée dans le sens que nous avons défini, nous en venons à nous demander si l'auteur latin aurait pu s'exprimer autrement.

III.

RESTITUTION DE LA COMPOSITION DE DROITE.

J'arrive maintenant à l'interprétation des chapitres où Pausanias décrit l'un après l'autre les groupes et les figures de la double composition de Polygnote, entreprise sur laquelle personne n'est encore parvenu à s'entendre, malgré l'étendue inusitée que l'auteur grec a donnée à ses explications. On a déjà vu tout ce que cet écrivain nous laissait à deviner : la forme et la disposition de l'édifice, la surface qu'occupaient les peintures et la loi qui avait présidé à leur arrangement. Le texte en lui-même est obscur, affecté, bizarre même. Il donne des explications dont le lecteur n'a pas besoin; il entre dans des détails qui semblent tout à fait étrangers au sujet, et tout à coup il pro-

cède par réticences ou indique à peine par un mot les points qu'on aurait le plus d'intérêt à connaître. Mais ce texte, après les soins que la critique en a pris, est établi d'une manière solide, et il y aurait du danger à le soumettre à des corrections arbitraires pour résoudre les difficultés qu'il présente tel qu'il est constitué. J'ai évité avec soin cet écueil, et me suis résigné d'avance à tout ce que m'impose ma docilité envers les arrêts de la critique.

Cependant je rencontre, comme tous ceux qui m'ont précédé, un obstacle des plus graves dans le vague des expressions dont l'auteur s'est servi pour indiquer la position réciproque des groupes et des figures. C'est aujourd'hui une chose reconnue par tout le monde que Pausanias, en faisant cette description, n'a pas toujours employé dans le même sens les conjonctions et les adverbes qui indiquent qu'un objet est placé plus haut ou plus bas qu'un autre. Tantôt il s'agit de figures peintes sur des lignes différentes, tantôt on marque la diversité des plans dans la même ligne; de façon qu'à vingt reprises le lecteur est obligé de prendre un parti entre ces acceptions contradictoires.

Il ne suffit pas à Pausanias, comme dans treize exemples que je pourrais citer, de passer d'un épisode ou d'une figure à l'autre, sans dire si l'œil doit suivre la ligne commencée, ou s'il lui faut se reporter en haut ou en bas sur l'autre ligne. Même alors qu'il emploie des termes de position, il ne s'exprime presque toujours que d'une manière imparfaite et obscure. Κάτω, κατωτέρω ont bien le sens défini d'un plan inférieur à ce qui précède, non-seulement lorsque l'auteur dit à propos d'Orphée (XXX, 3), ἀποβλέψαντι δὲ αὖθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς, ou bien lorsqu'il introduit Hector (XXXI, 2), ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς, mais encore lorsqu'il nous montre Thésée et Pirithoüs (XXIX, 4) κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσέως. Mais quant à l'adverbe contraire, ἄνω, ἐπάνω, ἄνωθεν, ἀνωτέρω, si dans l'expression, ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς (XXXI, 1), il ne laisse aucune équivoque; si, de même, quoique d'une manière plus succincte, ἀνωτέρω τῆς Ἑλένης (XXV, 3) désigne les personnages placés au-dessus d'Hélène et sur le plan supérieur; si, après avoir décrit dans le bas du tableau les femmes placées entre Æthra et Nestor, il indique par ἄνωθεν τούτων (XXVI, 1) d'autres captives qui figurent sur la ligne d'en haut, il n'est pas moins évident que Méléagre, quoique donné pour ἀνωτέρω μὲν ἢ ὁ τοῦ Ὀϊλέως Αἴας (XXXI, 1), figurait sur la même zone

de peintures que cet Ajax. Et ce qui prouve que ce qu'on avance ici est parfaitement exact, c'est que, dans la phrase du chapitre XXVII, 1, où l'auteur décrit plusieurs des Troyens massacrés, après en avoir nommé trois, il en introduit dans sa description d'autres ἀνωτέρω τούτων dont l'un, Léocrite, fils de Polydamas, est placé au-dessus de la baignoire, ὑπὲρ τὸ λουτήριον, qui évidemment appartient au plan inférieur. Cette préposition ὑπὲρ indique d'autres fois encore la ligne d'en haut par rapport à l'inférieure; c'est dans ce sens que l'auteur dit d'Hélénus qu'il est assis ὑπὲρ τὴν Ἑλένην (XXV, 3). Mais presque immédiatement auparavant, après avoir décrit Briséis debout, Diomédé qu'il place ὑπὲρ αὐτῆς (XXV, 2) est évidemment dans la même zone que Briséis, et l'on ne saurait entendre autrement ce que Pausanias dit plus loin de la position de Patrocle (XXX, 1), ὑπὲρ τὸν Ἀχιλλέα. Quelquefois même ὑπὲρ semble vouloir dire *au delà*, lorsque l'auteur revient sur ses pas vers le point de départ de sa description. J'en citerai un exemple (XXVI, 1), qui ne me paraît pas susceptible d'une interprétation différente. A cet ὑπὲρ semble opposé (XXIX, 3) ἐσωτέρω, pour désigner une figure placée sur le même plan que la précédente et tendant vers le centre. Ὑπὸ, comme on peut s'y attendre, désigne le plan inférieur de la peinture (XXIX, 3), ὑπὸ δὲ τὴν Φαίδραν ἐστὶν ἀνακεκλιμένη Χλῶρις; cependant ailleurs la même préposition sert à exprimer non-seulement qu'un cadavre est placé au-dessous d'un autre sur la même ligne (XXVII, 1), ὑπὸ δὲ τὸν Πῆλιν Ἡιονεύς τε κεῖται, mais encore quand l'auteur décrit l'équipage du vaisseau de Ménélas occupé des préparatifs du départ, il nous montre, toujours sur la même ligne, au-dessous du pilote Phrontis (XXV, 2), ὑπ' αὐτὸν, le matelot Ithæménès apportant des habits.

Cette diversité d'acception et l'incertitude perpétuelle qui en résulte sont reconnues désormais de tous les critiques. On a depuis longtemps perdu l'espérance d'assigner une valeur propre et constante à chacune des expressions de ce genre employées par Pausanias, et le lecteur se tire comme il peut de la difficulté, à l'aide du raisonnement et de l'observation des circonstances accessoires. C'est ce qui explique la divergence inouïe des interprétations, surtout si l'on se rappelle que les interprètes ont agi presque toujours en dehors de tout système d'ordonnance, et comme si la peinture de Polygnote était un vaste champ dans lequel l'artiste avait jeté comme au hasard ses divers épi-

sodes. Cette espèce de fantaisie n'est plus possible dans le plan rigoureux que nous nous sommes tracé, d'après l'idée qu'il a fallu se faire de la symétrie des deux compositions. Pour arriver à notre but, nous avons mis à profit la liberté d'interprétation qui nous était donnée par les observations précédentes. Mais en usant de cette faculté, sans laquelle tout résultat serait impossible, nous n'avons eu recours nulle part à ces corrections qu'on propose avec si peu de scrupules pour se tirer d'embarras, et cependant les conclusions de notre travail ne laissent rien en suspens. C'est là tout ce qu'on pouvait exiger de nous.

L'auteur entre en matière par l'énonciation du sujet qui remplit tout le côté à droite de l'entrée de l'édifice, ἐς τοῦτο οὖν ἐσελθόντι τὸ οἴκημα τὸ μὲν σύμπαν τὸ ἐν δεξίᾳ τῆς γραφῆς, c'est la prise de Troie, ou, pour mieux dire, Troie déjà prise, Ἴλιος ἐαλωκυῖα, et le départ des Grecs, ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων. Simonide, dans l'inscription qu'on lisait à l'autre extrémité du tableau, l'appelait *la destruction de l'acropole d'Ilion*, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν. Le moment choisi par l'artiste n'est donc pas celui où les Grecs, pénétrant dans la ville, commencent leur œuvre de destruction; c'est cette œuvre en grande partie consommée, les Troyennes déjà captives, Néoptolème frappant encore, mais seul et par un reste de fureur, tandis que les autres héros entrent, pour ainsi dire, dans les suites de la prise de Troie.

Le premier sujet qu'on rencontre à partir de la porte, a trait aux préparatifs du départ de Ménélas: d'abord, sur mer, le vaisseau du roi de Lacédémone, avec l'équipage livré aux occupations usitées en pareil cas; puis, sur terre, d'autres matelots occupés à replier la tente du monarque. Pausanias n'indique pas avec précision le nombre des personnages, mais il nomme tous ceux auxquels le peintre a donné des noms: *Phrontis*, le pilote, le seul qui soit mentionné dans l'Odyssée, représenté avec des rames à la main; au-dessous de Phrontis, ὑπ' αὐτὸν, mais toujours dans le navire, *Ithœménès* qui rapporte des vêtements, probablement jusque-là déposés dans la tente; *Échœax*, qui descend la planche d'abordage un vase à la main, sans doute pour faire aiguade; *Polités*, *Strophius* et *Alphius* travaillant à démonter le pavillon royal, et *Amphialus* arrachant une autre tente. Aux pieds d'*Amphialus*, ὑπὸ δὲ τοῦ Ἀμφιάλου τοῖς ποσὶ, est assis un enfant dont la figure n'est pas

accompagnée d'inscription, de même sans doute que celles de plusieurs des matelots, hommes et enfants, ἄνδρες ἐν τοῖσι ναύταις καὶ ἀναμὶξ παῖδες, qui ont été compris dans la première indication du sujet. Mais ces personnages supplémentaires ne peuvent pas avoir été bien nombreux; que l'on double le nombre de ceux qui ont été désignés dans le vaisseau, c'est-à-dire qu'on en compte six de ce côté et qu'on y joigne les cinq occupés à enlever les tentes, et l'on arrivera, pour cette première partie de la composition, à un total de onze personnages qui, en y comprenant les accessoires nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent encore avoir occupé un assez long espace.

L'auteur n'a pas jugé à propos de nous expliquer de quelle manière les différents lieux de la scène, c'est-à-dire la mer et le rivage, étaient rendus dans cette partie de la composition; mais plus loin, quand il a décrit le costume de Nestor et le mouvement du cheval qui accompagne ce héros, il ajoute : « Jusqu'à ce cheval, c'est le rivage avec les cailloux qui apparaissent » dans l'eau, mais à partir de ce point, on a cessé de représenter la mer : » ἄχρι μὲν δὴ τοῦ ἵππου αἰγιαλός τε, καὶ ἐν αὐτῷ ψηφίδες ὑποφαίνονται, τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐκέτι ἔοικεν εἶναι θάλασσα. Ce rivage, à partir de Nestor, personnage qui formait, comme on le verra, le centre du tableau, jusqu'à l'extrémité de droite, devait être représenté par une ligne irrégulière courant entre des cailloux figurés légèrement les uns à sec, les autres sous le flot dont l'écume et la transparence pouvaient être indiquées avec la même sobriété. Après la tente de Ménélas, la ligne du rivage devait remonter pour laisser l'espace libre au navire, déjà à flot sans doute, et ayant quitté sa station sur le rivage : car autrement le bâtiment aurait dessiné une ligne oblique, peu favorable à l'ordonnance du tableau. Il faut se représenter alors moins de transparence et plus de profondeur dans les eaux qui devaient seules occuper l'extrémité de la composition, et l'on peut même supposer que le peintre avait de plus figuré des zoophytes et des poissons, suivant un usage dont on trouve la trace sur toutes les peintures grecques d'ancienne date où la mer est indiquée; quant aux objets en hauteur, tels que le bord, les mâts et les agrès du vaisseau, de même que les tentes, ils devaient se détacher, ainsi que les figures, sur le fond uniforme du tableau.

Après ces premiers épisodes du navire et des tentes, Pausanias indique le

groupe des captives, *Briséis*, *Diomédé* et *Iphis*, sans rien annoncer qui appartienne à la ligne supérieure; c'est seulement après avoir décrit *Hélène* et ses suivantes, que le Périégète désigne le personnage d'*Hélénus* comme placé au-dessus d'Hélène, ὑπὲρ τὴν Ἑλένην, ce qui, ainsi que nous l'avons dit, ne peut s'entendre que du rang d'en haut. Nous ne sommes pas les premiers à faire remarquer que toute la première partie de la composition devait être isolée du reste : l'arrangement proposé par les frères Riepenhausen tient déjà compte de cette singularité, M. Welcker la respecte et M. Jahn en a fait la base de ses remarques sur tout l'ensemble du tableau. Mais la conséquence directe, et pour ainsi dire nécessaire, d'une telle observation n'a encore été tirée par personne. On n'a pas vu qu'au-dessus du navire et de la tente de Ménélas, le champ de la peinture devait aussi bien manquer que les figures elles-mêmes : c'était là une indication précieuse et qui aurait servi à expliquer tout le reste; en la négligeant, on s'est créé, j'ose le dire, des difficultés insurmontables. Pour nous, ç'a été le point de départ de notre système d'arrangement, et nous n'avons pas lieu de nous repentir d'en avoir tenu un compte rigoureux. Nous y voyons la preuve positive que la composition était divisée en deux bandes, dont l'inférieure dépassait l'hémicycle et se prolongeait en ligne droite sur les deux côtés. Au-dessus régnait, à droite et à gauche, une niche, ou plutôt, comme nous l'avons déjà établi, une fenêtre. Cette situation sous une fenêtre semblerait défavorable à la peinture; mais on devait avoir, pour l'éclairer, le jour correspondant de l'autre côté, et les rideaux, dont les anciens faisaient usage tout comme nous, étaient à la disposition des gardiens, pour remédier, suivant qu'on faisait voir l'un ou l'autre côté, aux inconvénients du croisement de la lumière.

Les trois captives que j'ai déjà nommées, absorbées dans la contemplation jalouse d'Hélène qu'elles voyaient pour la première fois, *Hélène* elle-même assise, peut-être sur un trône, sa suivante *Panthalis* debout auprès d'elle et ajustant sans doute sa coiffure, l'autre suivante, *Électre*, à genoux et attachant la chaussure de sa maîtresse, enfin *Eurybate*, le héraut d'Ulysse, apportant à l'épouse de Ménélas un message d'Agamemnon, ces sept personnages en tout forment un épisode distinct que je place au commencement de l'hémicycle, et au-dessus duquel je rétablis la scène décrite immédiate-

ment après par Pausanias, et qui forme comme le début du rang supérieur. Dans cette combinaison, il n'est pas absolument nécessaire que la figure d'Hélénus ait été peinte perpendiculairement au-dessus de celle d'Hélène. Le ὑπὲρ τὴν Ἑλένην du texte peut s'entendre de tout l'épisode dont cette reine était le centre, et c'est pourquoi, sans marquer le point précis où la figure assise et enveloppée du fils de Priam, dans l'attitude du désespoir, était, par rapport aux personnages du rang inférieur, je l'introduis après l'épisode des tentes, et je tourne son visage du même côté que la proue du navire, c'est-à-dire vers le dehors du tableau. On verra plus loin ce qui me fait considérer cette interprétation comme nécessaire.

Auprès d'Hélénus, et sur le même plan, sont trois blessés grecs, *Mégès*, *Lycomède*, fils de Créon, et *Euryale*, fils de Mécistée. Ceux-ci, Pausanias le dit expressément, sont au-dessus d'Hélène, οὗτοι μὲν δὴ ἀνωτέρω τῆς Ἑλένης εἰσὶν ἐν τῇ γραφῇ, ce qui justifie l'interprétation large que j'ai donnée du ὑπὲρ τὴν Ἑλένην de la phrase précédente. Après cette indication, l'auteur revient au rang inférieur de la peinture, et y montre, immédiatement après Hélène, ἐφεξῆς δὲ τῇ Ἑλένῃ, la mère de Thésée, *Æthra*, que *Démophon*, l'un de ses petits-fils, cherche à reconnaître sous les livrées de la vieillesse et de la servitude.

Après ce groupe d'Æthra et de Démophon, nous trouvons la mention de plusieurs Troyennes captives et plongées dans la douleur : c'est *Andromaque* et son fils qu'elle serre dans ses bras; c'est *Médésicaste*, l'une des filles illégitimes de Priam; c'est *Polyxène*, qui, à la différence des deux précédentes, dont la tête est voilée, montre ses cheveux nattés à la manière des jeunes Grecques. *Nestor*, qui vient ensuite, sert à lier entre elles les deux moitiés de la peinture. Nous reviendrons bientôt sur ce personnage et sur la place qu'il occupe.

Entre Æthra et Nestor, nous avons compté quatre figures : Démophon et les trois captives, sans parler d'Astyanax dans les bras de sa mère. Pausanias énumère quatre prisonnières, qu'il place dans le rang supérieur, immédiatement au-dessus, τῶν δὲ γυναικῶν τῶν μεταξὺ τῆς τε Αἴθρας καὶ Νέστορός εἰσιν ἄνωθεν τούτων αἰχμάλωτοι καὶ αὗται, *Clymène* et *Créuse*, *Aristomaque* et *Xénodice*. Mais en supposant qu'Hélénus et les trois Grecs blessés se soient groupés au-dessus de l'épisode d'Hélène, composé de sept figures, si nous y joignons Æthra

et son petit-fils et les trois captives d'en bas, nous avons en tout douze personnages, qui se développent sur la bande inférieure, tandis que le registre de dessus ne nous montre que huit personnages, quatre à droite et quatre à gauche, avec un assez grand espace dans l'intervalle. Cette lacune, je la comble au moyen de quatre autres captives que me fournit la description de Pausanias. La manière dont l'écrivain a marqué la place de ces dernières figures a fort embarrassé les antiquaires : γεγραμμέναι δὲ ἐπὶ κλίνης ὑπὲρ ταύτας Δηϊνόμη τε καὶ Μητιόχη, καὶ Πεῖσίς ἐστι καὶ Κλεοδίκη. On n'a pas su comment se tirer de cet ὑπὲρ ταύτας; les uns ont pensé, pour la première fois, à un troisième rang de peintures; les autres se sont représenté *Déinomé*, *Métioché*, *Pisis* et *Cléodice*, comme paraissant sur l'arrière-plan, entre les têtes des quatre captives précédentes. Personne ne s'est avisé que cette préposition ὑπὲρ pouvait avoir reçu une troisième acception, et désigner par conséquent une place *au delà*. Ce sens est pourtant le véritable; mais il s'agit de savoir si c'est à droite ou à gauche des quatre premières captives qu'il faut placer celles dont il est ici question. A gauche, on verra bientôt que l'espace est assez rempli; à droite, nous trouvons une lacune à combler. Par conséquent, ὑπὲρ, en cet endroit, ainsi que je l'ai dit plus haut, désigne ce qui est *par delà*, en se dirigeant vers le commencement du tableau. L'observateur revient sur ses pas, et s'aperçoit qu'il a oublié quatre figures du second ordre.

Mais que veut dire ce lit, κλίνη, sur lequel les quatre dernières captives sont placées? C'est une circonstance assez singulière pour mériter qu'on en cherche la signification. A gauche comme à droite, tout se passe à l'extérieur, et rien n'autorise à penser qu'on ait figuré un édifice intermédiaire. Pour moi, je ne m'explique la présence de ce lit, en dehors des maisons, qu'en complétant la description de Pausanias, et en supposant qu'on avait accumulé en cet endroit la dépouille des palais dont les Grecs allaient charger leurs vaisseaux. On verra plus loin que, de l'autre côté, à la place correspondante, il y avait une accumulation de cadavres. Sans entrer encore dans l'étude de la signification du sujet, on peut remarquer que les morts d'un côté et le butin de l'autre offrent un contraste favorable à la peinture. Hélénus, assis dans la sombre contemplation de l'avenir, les trois Grecs blessés prêts à partir et préposés peut-être à la garde des dépouilles, les quatre Troyennes assises

sur le lit et faisant partie du butin, suivies de quatre autres femmes dans une attitude différente sans doute, mais que le Périégète n'a point indiquée, c'est un complément raisonnable et bien entendu des scènes d'horreur que nous allons rencontrer de l'autre côté.

Dans la description du rang inférieur, l'énumération d'Hélène, de sa suite et des plus illustres captives se terminait par l'indication du personnage de Nestor et de son cheval. Après les huit captives d'en haut, moins célèbres et confondues avec le butin, Pausanias nous montre Épéus et le cheval de Troie. Ces deux groupes, composés chacun d'un homme et d'un cheval, occupent, sur les deux rangs, le milieu de la composition, et l'on ne peut s'empêcher d'être frappé du contraste qu'ils présentent. En haut, nous voyons *Épéus*, dans toute la force de la jeunesse, occupé à renverser de ses propres mains les murailles de la ville conquise, γέγραπται δὲ καὶ Ἐπειὸς γυμνὸς καταβάλλων ἐς ἔδαφος τῶν Τρώων τὸ τεῖχος. Il est nu, et son travail ne cessera pas avant que la destruction soit complète. Auprès de lui est le cheval qu'il a construit, et l'on ne voit que sa tête derrière la muraille, se dressant au-dessus des Troyens dont il a causé la perte : ἀνέχει δὲ ὑπὲρ αὐτῶν κεφαλὴ τοῦ ἵππου μόνη τοῦ δουρείου. Cette apparition de la tête du cheval de Troie a quelque chose de funeste, et rappelle un détail des bas-reliefs sépulcraux chez les Grecs, sur lequel notre confrère, M. Philippe Le Bas, a publié un remarquable mémoire [1].

Au-dessous, le vieux Nestor se montre avec les préparatifs du départ, la tête couverte d'un bonnet feutré, πῖλος, et tenant une lance à la main. On a été embarrassé d'expliquer le mouvement du cheval représenté auprès de lui : καὶ ἵππος κονίεσθαι μέλλοντος παρέχεται σχῆμα. Ce cheval, évidemment dégagé de tout lien, dessiné sur un plan plus reculé, et dont le corps devait se cacher en partie derrière le roi de Pylos, était figuré dans l'attitude d'un animal qui s'apprête à se rouler dans la poussière; c'est-à-dire qu'on le voyait couché, comme les chevaux et les mulets qui, après une journée de marche, au moment où l'on vient de les décharger, s'étendent sur le sol et s'arrêtent un moment la tête en l'air, avant de se rouler sur le dos avec une espèce de fureur. Il semble que l'artiste, dans les deux groupes d'Épéus et de Nestor, oppose la jeunesse, la force et l'activité, à la vieillesse et à la lassitude.

[1] *Monuments d'antiquité figurée recueillis par la Commission de Morée*, pp. 85-226.

En même temps Épéus sert de transition des scènes de butin à celles de carnage, de même que Nestor, qui doit s'embarquer avec Ménélas, ainsi que Pausanias a eu soin de le remarquer, lie les épisodes du vaisseau, de la tente, d'Hélène et d'Æthra, avec les scènes que nous allons rencontrer dans le reste de la bande inférieure. Mais ici je me trouve dans un dissentiment si complet avec les interprètes qui m'ont précédé, qu'il m'est impossible de ne pas développer en détail les motifs sur lesquels ma conviction se fonde. Pour les frères Riepenhausen, Goëthe, Siebelis, Jahn, Welcker, Fr. Hermann, pour tous, en un mot, Néoptolème se montre sur la bande inférieure après Nestor, ou du moins sur une bande intermédiaire. Pour moi, et pour moi seul jusqu'ici, Néoptolème appartient à la rangée d'en haut, et ce sont les héros grecs rassemblés autour de Cassandre qui continuent l'ordonnance inférieure. Si je me trompe, j'aurai malheureusement cherché à substituer une opinion hasardée à une opinion grave et concordante : si j'ai raison, l'éclaircissement que je prétends apporter aura d'autant plus de mérite qu'il aura été moins soupçonné : la chose vaut la peine qu'on s'y arrête un moment.

Polygnote avait traité deux fois le sujet d'Ajax et de Cassandre, au Pœcile d'Athènes et dans la lesché de Delphes. La description du Pœcile est, chez Pausanias, de tout point concordante avec celle de la lesché. Voici ce que nous lisons dans les *Attiques*, 15. 3. « Outre les Amazones, on voit les » Grecs après la prise de Troie : leurs rois sont rassemblés à cause de l'at- » tentat d'Ajax contre Cassandre : le tableau nous montre le personnage » d'Ajax et des femmes captives au nombre desquelles est Cassandre elle- » même. Ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἡρηκότες Ἴλιον, καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ » Αἴαντος εἰς τὴν Κασσάνδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει, καὶ γυναῖκας τῶν » αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν. » Plutarque [1] parle de cette peinture d'Athènes, à propos de Cimon, fils de Miltiade et de sa sœur Elpinice. Il rapporte les mauvais bruits qu'on avait fait courir sur elle, et ce qu'on disait de ses rapports avec Polygnote, que ce peintre, en peignant les *Troyennes* dans le Pœcile, avait représenté Laodice sous les traits de la sœur de Cimon : καὶ διὰ τοῦτο φασὶν ἐν τῇ Πλησιαναξιτίῳ τότε καλουμένῃ, Ποικίλῃ δὲ νῦν στοᾷ, γράφοντα τὰς Τρωσί-

[1] *Cim.* 4.

ὰς, τὸ τῆς Λαοδίκης ποιῆσαι πρόσωπον ἐν εἰκόνι τῆς Ἑλπινίκης. Ainsi donc, dans la composition du Pœcile, où Polygnote avait peint les Troyennes (ce qui est conforme à la description de Pausanias), parmi les captives jointes à Cassandre, se trouvait le personnage de Laodice.

Dans la description de la lesché, nous trouvons d'abord *Polypœtès*, fils de Pirithoüs, et *Acamas*, le second fils de Thésée, puis *Ulysse* avec les *Atrides* (description du Pœcile : οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι). *Ajax* est entre eux jurant sur l'autel de Minerve à l'occasion de l'attentat contre Cassandre (description du Pœcile : διὰ τὸ Αἴαντος εἰς τὴν Κασσάνδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει). *Cassandre* est assise à terre, tenant la statue de la déesse. Plus loin nous voyons d'autres captives, au nombre desquelles est *Laodice*. Mais, suivant mes devanciers, ce serait seulement dans la peinture du Pœcile que Laodice aurait été réunie à Cassandre, tandis qu'à Delphes, Polygnote aurait fait deux parts de sa composition, l'une pour le plan supérieur où l'on aurait vu Cassandre, Ajax et les rois des Grecs, l'autre pour la ligne d'en bas, où Laodice se serait montrée au milieu des autres captives. Voilà, il faut en convenir, une distinction qui n'a guère de vraisemblance; mais qu'y faire, si le texte sur lequel on la fonde est aussi formel qu'on l'a cru jusqu'à présent?

La description de Pausanias, je l'ai déjà dit, est remplie d'*anacoluthes*. L'auteur néglige souvent d'avertir en introduisant un nouvel épisode, s'il suit la même zone ou s'il se reporte à l'autre rang. Dans l'arrangement proposé par mes devanciers, on n'évite pas plus cet inconvénient que dans le mien. Après avoir indiqué la scène de carnage à la fin de laquelle se trouvait le groupe de Sinon et d'Anchialus emportant le cadavre de Laomédon, Pausanias passe sans transition à la description de la maison d'Anténor; et pourtant, tout le monde en est d'accord, cette maison était figurée à un autre rang que la scène précédemment indiquée. Par conséquent, de ce qu'après Épéus et le cheval de Troie, se trouvent de même, sans transition, mentionnés *Polypœtès* et *Acamas*, plus les autres héros grecs rassemblés autour d'Ajax, fils d'Oïlée, il ne s'ensuit pas que les nouveaux personnages fussent placés sur la même ligne qu'Épéus. Au contraire, après que l'auteur a terminé la description de la première moitié, par les figures centrales de Nestor d'abord

et d'Épéus ensuite, il semble qu'on le voie se reporter vers le bas qui lui a fourni le commencement de son énumération; puis, après avoir nommé plusieurs personnages rapprochés par l'action, remonter à l'autre rangée, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il n'ait plus qu'à raconter le dernier épisode, placé, comme le premier de tous, en dehors de la superposition des deux zones.

Mais on se sent enchaîné par une expression significative : on trouve Néoptolème placé en ligne directe du cheval qui se vautre auprès de Nestor, κατευθὺ δὲ τοῦ ἵππου τοῦ παρὰ τῷ Νέστορι, et l'on en conclut que le fils d'Achille venait sur la même rangée immédiatement après le cheval. J'ouvre les lexiques, même la dernière édition d'Henri Estienne, et je n'y trouve rien qui autorise à entendre κατευθὺ, en un ou deux mots, d'une autre manière. Heureusement pour moi, j'ai à ma disposition un auteur qu'on n'a peut-être pas suffisamment étudié, et l'usage fréquent que les études égyptiennes m'obligent de faire de cet écrivain me met en mesure de résoudre la difficulté devant laquelle on a mieux aimé mettre en doute l'évidente analogie des deux compositions du Pœcile et de la lesché, que de trancher le nœud gordien.

Horapollon énumérant (I, 6) les idées dont l'épervier était le symbole, après avoir dit que cet oiseau désignait ou la hauteur ou l'abaissement, ἢ ὕψος ἢ ταπείνωσιν, ajoute pour commentaire que « les autres volatiles qui veu» lent s'élever dans le ciel, ne le font qu'obliquement, à cause de l'impos» sibilité où ils sont de prendre la ligne droite, tandis que l'épervier seul » s'envole directement; et de même pour l'abaissement : pendant que les » autres animaux, incapables de suivre la perpendiculaire, ne gagnent le » sol qu'en biaisant, l'épervier se précipite en ligne droite. » Et dans ces deux exemples de la perpendiculaire, prise de bas en haut et de haut en bas, c'est de l'adverbe κατευθὺ que l'écrivain fait usage : ὕψος δὲ, ἐπεὶ τὰ μὲν ἕτερα ζῶα εἰς ὕψος πέτεσθαι προαιρούμενα, πλαγίως περιφέρεται, ἀδυνατοῦντα κατευθὺ χωρεῖν, μόνος δὲ ἱέραξ εἰς ὕψος κατευθὺ πέτεται· ταπείνωσιν δὲ, ἐπεὶ τὰ ἕτερα ζῶα οὐ κατὰ κάθετον πρὸς τοῦτο χωρεῖ, πλαγίως δὲ καταφέρεται, ἱέραξ δὲ κατευθὺ ἐπὶ τὸ ταπεινὸν τρέπεται.

Que veut dire κατευθὺ? purement et simplement la *ligne droite*, soit horizontale, soit verticale. Pour entendre dans ce mot uniquement la ligne horizontale, on n'est pas même contraint par la tyrannie de l'usage. Si donc nos

autres remarques nous obligent à interpréter la phrase : κατευθὺ δὲ τοῦ ἵππου τοῦ παρὰ τῷ Νέστορι Νεοπτόλεμός . . ἐστι, en ce sens que la figure de Néoptolème était placée *en ligne directe au-dessus du cheval* représenté à côté de Nestor, nous ne ferons rien qui ne soit autorisé par un bon exemple : et c'est là certainement la véritable explication. La clarté de l'arrangement qui en résultera pour la composition tout entière en fournira la preuve convaincante. Nous avons vu qu'Épéus et Nestor étaient disposés à peu près au-dessus l'un de l'autre dans le centre de l'hémicycle. Mais Épéus pouvait incliner un peu sur la droite, en laissant le point précis du milieu au cheval de Troie; de l'autre côté, Néoptolème, dont le corps se portait en avant, avait la tête justement au-dessus de la moitié apparente du cheval qui se roulait auprès de Nestor; et de là il faut conclure que la ligne verticale qui partait du cheval de Troie descendait sur la tête de Nestor. Celui-ci se trouvait comme un terme entre les deux moitiés du registre inférieur, et au-dessus, Néoptolème et Épéus, séparés par le cheval dont la tête colossale se montrait au-dessus de la muraille, offraient deux images opposées et contrastées de l'activité ardente de la jeunesse.

Qu'il me soit permis maintenant, sans m'astreindre davantage au procédé de morcellement employé par Pausanias, de présenter sans interruption les deux grands sujets de la seconde moitié, afin de faire sentir la liaison d'idées qui préside à l'arrangement de chacun de ces sujets. Nous avons laissé, au centre de la rangée inférieure, Nestor debout et prêt à partir, les pieds probablement tournés du côté d'Hélène et du vaisseau de Ménélas, mais sans doute aussi le regard attiré de l'autre côté par un des incidents du sac de la ville. Peut-il sembler naturel de voir Néoptolème, dans l'élan du carnage, venir en quelque sorte s'aheurter à Nestor immobile, et aux pieds duquel un cheval débridé se roule, comme ses pareils le font quand arrive l'heure du repos? Il n'est du reste pas possible de tourner dans un autre sens la tête de Néoptolème, derrière lequel nous verrons bientôt s'accumuler les victimes de sa fureur. Dans notre hypothèse, au contraire, le premier groupe qui se rencontre à gauche de Nestor, est celui des deux amis, *Polypœtès* et *Acamas*, l'un fils de Pirithoüs, l'autre de Thésée, renouvelant ainsi l'union affectueuse de leurs parents. Si Acamas ne paraît pas avec son frère Démo-

phon, c'est que celui-ci s'est détaché pour aller reconnaître Æthra, leur aïeule; mais malgré cette séparation momentanée, on doit s'attendre à les trouver l'un et l'autre dans la même rangée, et c'est là un argument de plus en faveur de l'ordre que nous avons adopté.

Selon toute vraisemblance, Polypœtès et Acamas tournaient le dos à Nestor, et ils regardaient du même côté que le vieillard de Pylos. Nestor est roi ainsi que Polypœtès, signalé comme tel par l'artiste, qui avait placé un bandeau autour de sa tête, δεδεμένος τὴν κεφαλὴν ταινίᾳ. Ulysse armé qui vient ensuite est un troisième monarque, et leur réunion avec les Atrides répond à l'expression que nous avons trouvée dans la description du Pœcile, οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος εἰς τὴν Κασσάνδραν τόλμημα. Pausanias a omis de décrire le geste accusateur d'Ulysse, mais on voit par sa description qu'Ajax, fils d'Oïlée, s'efforçait par un parjure de détourner la colère des chefs de l'armée, épouvantés des conséquences de son impiété. Agamemnon et Ménélas, l'un déjà touché du sort de Cassandre qui lui tombait en partage, l'autre n'attendant que la fin de cette dernière réunion pour s'embarquer, devaient nécessairement être placés de l'autre côté de l'autel, en face d'Ulysse, de Polypœtès et d'Acamas; car il fallait que tous les regards fussent tournés vers l'autel, qu'Ajax prenait à témoin de son innocence. N'oublions pas de signaler la convenance qu'il y avait à placer sur la même ligne Ménélas et Nestor, son compagnon de voyage, de même qu'Hélène et le vaisseau du roi de Lacédémone.

Quant à Cassandre, il semble bien que le peintre l'avait représentée assise à terre auprès de l'autel, avec l'idole de Minerve dans ses bras : par conséquent, elle aurait figuré entre Ajax et les Atrides. Il est vrai que, dans la description correspondante du Pœcile, Cassandre paraît plus rapprochée des autres captives, καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν. Mais cette dernière expression n'a rien d'absolu, et rien n'empêche que l'ordonnance du Pœcile ait été semblable à celle qui résulte de la description de la lesché, c'est-à-dire que les Atrides debout y aient de même séparé Cassandre de ses compagnes d'infortune.

L'intervention du personnage de Laodice montre que ce qui suit était le complément de la composition exécutée par Polygnote dans les deux villes.

Nous avons d'abord, en continuant d'aller de droite à gauche, un second autel surmonté d'une cuirasse et un enfant que la crainte porte à embrasser cet autel, *Laodice* debout, un labre sur un soubassement, *Méduse* assise à terre et s'attachant des deux bras à cette base de marbre, enfin un personnage ambigu, soit vieille femme, soit eunuque, assis et tenant dans ses bras un enfant qui, par l'effet de la peur, met la main devant ses yeux. Cette partie de la composition comprend la réunion des personnages auxquels Pausanias, en parlant du Pœcile, a donné le nom de *captives* plutôt par forme de prolepse qu'avec une rigoureuse exactitude, les femmes et les enfants dont il est ici question étant dévolus à l'esclavage, mais attendant encore leur destinée dans l'intérieur des palais.

C'est ce que démontre, pour les deux monuments, le personnage de Laodice. Polygnote excellait déjà par l'expression, et l'on citait, comme un admirable exemple de son talent sous ce rapport, la tête de Cassandre. Si le visage de Laodice avait exprimé la terreur, comme les autres figures qui l'accompagnent, comment le peintre aurait-il songé à lui communiquer les traits d'Elpinice, dont il tenait à flatter la vanité féminine? Car la contraction de la crainte aurait donné à ce portrait idéalisé un singulier aspect. Mais Laodice était debout, tandis que les figures voisines se roulaient à terre dans les angoisses du désespoir, et Pausanias fait entendre que, malgré la place assignée par l'artiste à cette Troyenne, il n'était pas probable que les Grecs l'eussent emmenée en captivité : sa qualité de femme d'Hélicaon, fils d'Anténor, avait dû la faire respecter. Un rayon de confiance devait donc animer les traits de Laodice, et c'était un heureux contraste avec Méduse, la fille de Priam, qu'attendaient toutes les horreurs de l'esclavage.

Un des détails dont l'intention est la plus difficile à saisir, c'est cet autel surmonté d'une cuirasse et qu'embrasse un enfant épouvanté. Pausanias s'interrompt ici pour discuter la forme de cette cuirasse qui, lorsqu'il vivait, avait depuis longtemps cessé d'être en usage. Il remarque qu'Homère en mettait une semblable sur les épaules de Phorcys le Phrygien; mais, d'un autre côté, il se rappelle avoir vu dans le temple de Diane, à Éphèse, une peinture de Calliphon de Samos, où des femmes étaient représentées attachant à Patrocle une cuirasse du même genre. L'intention qui a dicté cette digression

est difficile à saisir; toutefois je pense qu'elle n'a pas eu d'autre objet que de rendre compte de l'embarras qu'éprouvaient le voyageur ou même les exégètes qui lui expliquaient la composition de Polygnote à déterminer la signification de cette cuirasse placée sur un autel. On ne pouvait dire avec certitude si elle avait appartenu à un Grec ou à un Troyen. C'était peut-être celle d'un des héros rassemblés dans le temple de Minerve, car le Périégète a eu soin de nous faire remarquer que, seul de ces héros, Ulysse avait endossé la cuirasse. Ajax et Ménélas portaient un bouclier; Acamas se distinguait par un casque surmonté d'une aigrette; Agamemnon et son frère avaient aussi un casque, mais on n'a mentionné pour Agamemnon ni bouclier ni cuirasse. Si l'objet placé sur l'autel est d'origine grecque, ce ne peut être que la cuirasse d'Agamemnon déposée là négligemment à l'entrée du temple, et comme pour marquer la confusion d'une pareille scène; si, au contraire, il faut y reconnaître une arme phrygienne, elle appartient sans doute à un Troyen qui, réveillé au milieu des ténèbres, se sera précipité au dehors, sans avoir le temps d'endosser la cuirasse qu'il a laissée sur l'autel de l'atrium, et c'est son enfant qui, entendant les cris du carnage, se sera réfugié à l'abri de cet autel.

Il faut remarquer ici par quels degrés successifs l'artiste nous a conduits depuis le plein air du rivage jusque dans l'intérieur des palais. Grâce au système abréviatif que nous retrouvons sur les vases, et qui permettait d'indiquer le tout par la partie, une série non interrompue de figures a pu se dérouler en passant du dehors au dedans. Je ne trouve pas dans la composition de Polygnote, comme plusieurs critiques ont paru le faire, une distinction de place entre l'acropole d'Ilion et le reste de la ville. La zone d'en haut appartient en général aux rues et aux places de la cité conquise; à droite, on s'approche du rivage; à gauche, les personnages semblent prêts à sortir par une des portes opposées. En bas, nous avons d'abord la mer et le camp des Grecs sur le rivage, puis nous arrivons à l'entrée de la ville. De là le peintre nous introduit dans l'hypèthre du temple de Minerve, d'où nous passons à l'atrium d'un palais. Le labre ou *luterium* dont Méduse embrasse le soubassement est le signe de la partie la plus secrète de l'habitation. L'épouvante de cette jeune fille, celle de l'enfant que tient la vieille nourrice, sont le résultat des cris de carnage qui retentissent au dehors. Laodice seule échappe

à l'effroi général; car elle compte sur son alliance avec la famille d'Anténor pour se faire respecter par les Grecs. Toutes ces remarques font comprendre pourquoi la maison d'Anténor elle-même se trouve immédiatement après celle où le peintre avait figuré Méduse et Laodice, et comment cette dernière scène d'intérieur se liait aux précédentes.

Mais avant d'en venir aux détails du départ d'Anténor et de sa famille, il faut reprendre l'étude du registre supérieur au point où nous l'avons laissée. Déjà apparaissait Néoptolème, le seul qui frappait encore, tandis que de la part des autres Grecs, le carnage avait partout cessé. Pausanias s'est d'abord contenté de décrire le groupe du fils d'Achille perçant de son épée *Astynoüs* tombé sur le genou, tandis qu'*Élassus*, sa précédente victime, semble près de rendre le dernier soupir. Puis il a complété la composition commune à la lesché et au Pœcile par la description des figures rangées autour de Laodice. Arrivé alors à la limite de l'hémicycle, il reprend le registre supérieur, à peu près au-dessus de la figure d'Ajax, et continue le récit de l'action représentée jusqu'à l'extrémité de la peinture. Tout cet espace, depuis Néoptolème jusqu'au groupe de Sinon et d'Anchialus, est rempli par des cadavres, monuments du passage furieux du fils d'Achille et des autres Grecs. Ce sujet imposait au peintre des conditions particulières. Sans se rendre infidèle à sa loi de symétrie, il avait dû multiplier les plans, et la plupart des figures qui, ailleurs, s'offraient debout ou assises, se présentaient nécessairement dans une situation horizontale. C'est ce qui explique la manière vague et embarrassée dont l'auteur désigne leur position réciproque. Le secours de la composition elle-même nous serait indispensable pour sortir de ce redoublement de difficulté. Toutefois il n'est pas impossible d'éviter les principales embûches, et si Pausanias ne nous fournit pas tous les renseignements dont nous aurions besoin, il ne lui arrivera pas du moins de nous contredire.

Cet écrivain nous représente d'abord un monceau de trois cadavres. *Pélis*, nu et dépouillé, est renversé sur le dos; au-dessous, *Éïonée* et *Admète* sont encore revêtus de leur cuirasse. Ces corps étendus correspondent aux figures de Cassandre et des Atrides. Plus loin sont encore deux cadavres : Pausanias a soin de remarquer que l'un, celui de *Léocrite*, est au-dessus du labre, et que l'autre, celui de *Corœbus*, est placé *sur* ou plutôt *par delà*, ὑπὲρ, les

corps d'Éionée et d'Admète, déjà au-dessous de celui de Pélis. Comme entre Agamemnon et le labre il faut mettre l'autel et l'enfant, ainsi que Laodice, nous devons croire que, des deux personnages indiqués en dernier lieu, le premier, nommé Léocrite, était vers la gauche, et qu'un espace s'étendait entre lui et Corœbus, couché vers la droite, proche d'Éionée et d'Admète. L'auteur ajoute qu'un dernier groupe, ou plutôt un dernier monceau, composé des corps de *Priam*, d'*Axion* et d'*Agénor*, était placé au-dessus de Corœbus, ἐπάνω τοῦ Κοροίβου; mais, pour justifier cette expression, il suffisait que ces trois figures fussent un peu plus rapprochées de Corœbus et sur un plan plus élevé. Rien n'empêche d'ailleurs de leur faire occuper l'espace entre Corœbus et Léocrite, en se les représentant accumulées l'une sur l'autre, avec le corps de Priam par-dessus, comme appartenant au personnage le plus important. Pour achever la correspondance des deux zones, il reste encore à remplir l'espace qui s'étend au-dessus de Méduse et de la vieille nourrice, assise avec l'enfant dans ses bras. Si, comme je le pense, *Sinon* et *Anchialus*, emportant le corps de *Laomédon*, étaient au second plan, ils n'avaient pas besoin de plus de place que n'en ont laissée nos délimitations successives, et le dernier cadavre, celui d'*Érésus*, étendu sur le devant, comme plusieurs de ceux dont il vient d'être question, pouvait, sans confusion, compléter cette partie de la peinture.

Après avoir terminé la restitution de la rangée supérieure, redescendons à la partie du registre d'en bas, qui s'étend au dehors de l'hémicycle. Nous y trouvons la maison d'Anténor et les préparatifs d'un départ, dont le calme fait un contraste frappant avec les terreurs de l'habitation voisine. Une peau de panthère, suspendue au-dessus de l'entrée, désigne la sauvegarde qu'Anténor doit à ses liens d'hospitalité avec Ulysse et Ménélas. Néanmoins un chagrin profond se peint sur tous les visages : on ne quitte pas sans regret et pour toujours une patrie livrée à toutes les horreurs de la destruction. *Théano*, la femme d'Anténor, se montre à nos yeux entre ses enfants assis, *Glaucus*, sur une cuirasse semblable à celle qu'on a vue précédemment sur l'autel, et *Eurymachus*, sur un bloc de pierre. Auprès de ce dernier est *Anténor*, et ensuite *Crino*, sa fille; celle-ci tient un enfant nouveau-né. Après cela, c'est un âne, sur lequel des serviteurs chargent une cassette et d'autres

objets précieux. Un petit enfant est assis sur ces bagages. Supposez que, par ce pluriel vague, οἰκέται, Pausanias ait indiqué trois esclaves, nous compterons dans la maison d'Anténor onze figures d'hommes, de femmes, d'enfants et d'animaux [1], et c'est précisément ce nombre de onze que nous a fourni la double scène des préparatifs du départ des compagnons de Ménélas [2]. On s'en va des deux côtés, mais les Grecs sont aussi joyeux que les Troyens sont tristes, et l'on distingue entre les deux extrémités de la composition l'harmonie des mouvements et le contraste de l'expression.

Si, après ces remarques minutieuses, il restait quelque doute sur l'arrangement que je propose, j'espère que toute hésitation cesserait en présence des résultats clairs et concordants que présente désormais l'ensemble du tableau. Nous avons d'abord des rapports de nombre, qui ne peuvent être le produit du hasard : onze figures à chaque extrémité, douze figures depuis Briséis jusqu'à Nestor, douze figures immédiatement au-dessus, depuis Hélénus jusqu'à Épéus; le centre est occupé, avec la nuance que nous avons indiquée plus haut, par Épéus et par Nestor. Au delà, la division qui comprend Cassandre et Laodice, et qui fait pendant à celle que domine la figure d'Hélène, renferme onze figures au lieu de douze, sans parler de l'enfant dans les bras de la vieille esclave; mais je ne compte pas non plus le petit Astyanax, suspendu au sein de sa mère, et le *labre*, par la place qu'il occupe, peut bien compter pour une figure de plus. Enfin au-dessus de Cassandre et de Laodice, nous avons les scènes de carnage où l'on voit Néoptolème frappant encore et Priam assassiné. Les personnages, en cet endroit, ne sont pas moins de *quinze*, et c'est là un assez fort excédant sur les *douze* de l'autre côté et les *onze* de la division qui se développe au-dessous. Mais n'oublions pas que les cadavres étaient accumulés, et tenaient par conséquent moins de place que des figures animées, debout ou assises. Au-dessous, des accessoires d'une grande dimension servaient à rétablir l'équilibre avec le registre supérieur, où abondaient les figures.

Ainsi l'artiste, sans s'asservir à de purs rapports de nombre, avait pro-

[1] Théano, Glaucus, Eurymachus, Anténor, Crino, son enfant, l'âne, un enfant, trois esclaves.

[2] Phrontis et trois matelots sans nom, Ithœménès, Échœax, Politès, Strophius, Alphius, Amphialus, un enfant.

duit, entre les diverses parties de la composition, l'harmonie des pleins et des vides, complément obligatoire de la symétrie des distributions. Sans entrer prématurément dans l'étude des idées que Polygnote avait voulu rendre, nous pouvons dès à présent observer les heureuses coïncidences qu'offre le balancement des épisodes. J'ai déjà parlé de la ressemblance et du contraste qui existent entre le départ d'Anténor et celui des compagnons de Ménélas. Hélène, l'épouse infidèle, trouvant un nouveau triomphe dans la ruine de sa patrie adoptive et reprenant, par l'ascendant de sa beauté, sa place auprès de l'époux qu'elle a trahi, offre une opposition dramatique avec le malheur de la chaste Cassandre, victime d'une odieuse brutalité. On a vu l'antithèse de la vieillesse qui renonce à l'action dans Nestor, et de la bouillante jeunesse dans Épéus et dans Néoptolème. De chaque côté de ces deux héros sont, d'une part, les dépouilles des vaincus, et, de l'autre, les trophées de la mort; comme disposition pittoresque, les détails du butin répandu à terre sont une satisfaction pour l'œil, qui se reporte au point correspondant sur les monceaux de cadavres. Les Grecs blessés et prêts à partir s'accordent également bien avec les autres Grecs qui emportent un cadavre à l'extrémité opposée de la ville. Ces conséquences, tirées d'une étude préliminaire du sujet, trouveront encore leur justification dans le résultat de nos recherches sur la signification intime et précise de la composition de Polygnote.

IV.

RESTITUTION DE LA COMPOSITION DE GAUCHE.

Le résultat auquel nous sommes parvenu en étudiant la première composition de Polygnote doit rendre plus facile le travail que nous réserve la seconde. Nous savons déjà que le champ de la peinture était à gauche exactement le même qu'à droite, et nous devons chercher une ordonnance semblable à celle que nous a révélée l'examen de l'autre côté. En même temps, si l'ambiguïté des expressions dont Pausanias fait usage nous causait trop

LYCOMÈDE.
EURYALE.

DÉPART D'

(11 figures, y co

L'ANE chargé d'un coffre, et dessus un PETIT ENFANT. TROIS ESCLAVES.

ANTÉNOR. CRINO tenant un PETIT ENFANT.

BRISÉIS. DIOMÉDÉ. IPHIS. HÉLÈNE assise. EURYBATÉS. PANTHALIS. ÉLECTRE.

TENTES ET VAISSEAU DE MÉNÉLAS.

(11 figures et plusieurs accessoires.)

AMPHIALUS enlevant une tente; à ses pieds un ENFANT.

POLITÈS, STROPHIUS et ALPHIUS, pliant la tente de Ménélas.

LE VAISSEAU. Dedans, le pilote PHRONTIS; trois PERSONNAGES sans nom. Au-dessous ITHÆMÉNÈS portant des vêtements, ÉCHOÉAX descendant le pont et tenant une hydrie.

d'embarras, nous serions autorisé, en cas de doute, à incliner dans le sens où l'autre tableau nous fait pencher.

L'auteur dit que la peinture de gauche était désignée par le nom de descente d'Ulysse aux enfers, τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς, τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς, ἔστιν Ὀδυσσεὺς καταβεβηκὼς ἐς τὸν ᾅδην ὀνομαζόμενον, et la réserve qu'il fait en s'exprimant ainsi est fondée, car ce titre n'est point si exact que le précédent : *Troie détruite* est une expression qui comprend tous les sujets de l'autre composition : *Ulysse descendu dans les enfers* n'indique que le principal épisode de la seconde. On verra bientôt, par la place qu'Ulysse et ses compagnons occupent dans l'ensemble de la peinture, que ce n'était pas là le véritable sujet.

Quant à la restitution des diverses parties de la première composition, il existait jusqu'ici une certaine ressemblance entre les tentatives des précédents interprètes et la nôtre. Il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur le tableau qui accompagne le mémoire de M. Jahn. L'inégalité que ce critique a laissée subsister entre les deux moitiés de la rangée supérieure, n'empêche pas que ses masses n'aient du rapport avec celles qui résultent de notre appréciation. M. Welcker, moins rapproché de nous, à cause de l'idée qu'il se fait du procédé employé pour cette peinture, offre une ordonnance plus voisine de la nôtre qu'on ne serait tenté de le supposer. Seul M. Fr. Hermann s'est engagé dans une voie toute différente et où nous croyons qu'il serait inutile de le suivre. Mais dès qu'il s'agit de la seconde composition, non-seulement MM. Welcker et Fr. Hermann, mais M. Jahn lui-même, n'ont plus rien de commun avec notre restitution. Ce dernier, qui résistait assez bien d'abord à l'hypothèse des trois rangées de figures superposées, multiplie tour à tour les accumulations et les lacunes, et le premier coup d'œil jeté sur le tableau qui résume sa pensée suffit pour faire considérer ses conclusions comme impossibles.

Nous avons trouvé, dans l'étude de la précédente composition, ce qu'on peut à bon droit considérer comme une pierre d'achoppement. Tout le monde a bronché sur le sens du mot κατευθὺ, et de là est résultée une perturbation générale. Mais cette expression ne se rencontrait que vers le milieu de la description, et c'est pourquoi les diverses interprétations de la première moitié présentaient peu de divergences. Ici, au contraire, nous rencontrons

au début même de la description l'écueil contre lequel il nous semble qu'on a échoué jusqu'ici : signaler cet écueil, et en même temps mettre en œuvre la notion précieuse qui nous est fournie par le texte même dont on a si mal tiré parti, c'est là une tâche plus facile qu'il ne semblerait au premier abord.

« On voit, dit Pausanias, une eau qui doit être celle d'un fleuve, et » ce fleuve est évidemment l'Achéron; des roseaux croissent dans son lit, » et on y remarque des poissons ou plutôt des ombres de poisson, tant » l'image en est peu indiquée. Une barque est sur ce fleuve et le nautonier » s'appuie sur les rames, » et plus loin, après que le Périégète a décrit *Charon*, avec les deux ombres de *Tellis* et de *Cléobœa* qu'il fait passer dans sa barque, il ajoute : « Sur le rivage de l'Achéron, *à peu près au-dessous*, μάλιστα ὑπὸ, » de la barque de Charon, un homme, coupable de mauvais traitements en- » vers son père, reçoit son châtiment des mains de ce père lui-même qui » l'étrangle. » Quelque habitué qu'on fût à l'élasticité des prépositions ὑπὲρ et ὑπὸ, ce μάλιστα ὑπὸ a été jusqu'ici interprété à la rigueur. On a cru généralement qu'il s'agissait de figures placées au-dessous de la barque de Charon, de façon qu'on aurait eu, dès le début, pour ainsi dire deux étages de peintures, et que les objets qui plus tard devraient être placés encore au-dessus, seraient appelés à former, contrairement à ce que nous a fourni la première composition, une troisième zone.

Quant à nous, ce qui nous frappe immédiatement, c'est la ressemblance du sujet par lequel débute la description du second tableau avec celui de la partie correspondante du premier. Nous avons en effet, des deux côtés, de l'eau, un rivage et un navire. Là était le pilote *Phrontis*, tenant deux avirons; ici le vieux *Charon* est penché sur ses rames. Une telle symétrie n'est point le résultat du hasard. J'en tire la preuve, contre l'opinion de M. Welcker, que Pausanias, dans sa description, n'avait pas continué sa marche et pris la seconde moitié de la lesché par l'extrémité opposée à celle qu'il avait d'abord étudiée dans la première, et j'en conclus également que la barque de Charon, placée en pendant du navire de Ménélas, n'avait de même rien au-dessus, et ornait aussi une bande de peintures qui s'avançait en prolongement de l'hémicycle.

Du côté droit, nous avions, outre le navire de Ménélas déjà remis à flot,

une portion du rivage, où d'autres compagnons du roi de Lacédémone étaient occupés à enlever les tentes. Au côté gauche, le rivage n'était pas non plus inoccupé. On y voyait le groupe du fils impie puni par son père, et, de plus, une espèce de furie qui présentait le poison à un homme coupable d'attentats sacriléges... *τούτου πλησίον ἱερὰ σεσυληκὼς ἀνὴρ ὑπέσχε δίκην· γυνὴ δὲ ἡ κολάζουσα αὐτὸν φίρμακα, ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν οἷδεν ἀνθρώπων.* Ce dernier groupe complète la ressemblance matérielle des deux sujets. On voit de chaque côté, sur le rivage, des figures en nombre à peu près égal. A droite, nous comptons seulement en plus un enfant : ces figures se livrent à des mouvements actifs d'une part, violents de l'autre. La barque de Charon ne paraît pas avoir renfermé plus de trois personnages, et nous avons conjecturé qu'on devait en compter six dans le navire de Ménélas; mais sur les cinq que nous y plaçons, il y avait au moins deux enfants qui tenaient peu d'espace, et quant au sixième, placé sur la planche d'abordage, il semble répondre, pour l'espace qu'il occupe, aux roseaux du second tableau qui, sans doute, formaient un accessoire d'une assez grande importance.

La principale différence, c'est que la barque de Charon, évidemment moins grande que le navire de Ménélas, et dépourvue de mât et d'antennes, devait être placée sur un plan comparativement plus élevé. La ligne de séparation du fleuve et du rivage s'étendait obliquement entre la barque et les deux groupes des suppliciés, et c'est pourquoi, après les poissons et les roseaux, ces derniers personnages paraissaient au premier plan : c'est ce qu'explique très-clairement l'expression *ὑπὸ* accompagnée de l'adverbe d'approximation *μάλιστα*, qui la réduit à sa juste valeur.

La place du personnage qui vient ensuite, *Eurynomus*, création allégorique sur laquelle nous reviendrons dans l'appréciation du sujet, est indiquée par cette phrase : *ἔστι δὲ ἀνωτέρω τῶν κατειλεγμένων Εὐρύνομος.* Plus loin, on lit encore, à propos des compagnons d'Ulysse : *τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων εἰσὶν ἀνώτεροι τούτων.* Si l'on prenait ces expressions au pied de la lettre, il faudrait en conclure qu'Eurynomus, placé au-dessus des personnages énumérés jusque-là, c'est-à-dire Charon, les passagers et les suppliciés, aurait formé par-dessus, *ἀνωτέρω*, un troisième registre, surmonté d'un quatrième qui se serait étendu à la fois sur Eurynomus et les figures indiquées en premier lieu. Mais

nous savons heureusement à quoi nous en tenir sur la valeur de l'adverbe ἄνω, ἀνωτέρω; il a la même extension que la préposition ὑπὲρ et peut s'entendre aussi dans le sens de *par delà*. Eurynomus, qui était assis, devait d'ailleurs être relégué au second plan; mais il n'est pas permis de le mettre entre les deux groupes de suppliciés, car les deux figures qui suivent sont placées d'une manière expresse, immédiatement après lui : ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον...

Ces deux figures étaient celles d'*Augé*, mère de Télèphe, et d'*Iphimédie*, mère des Aloades Otus et Éphialtès. Jusqu'ici nous avions eu l'entrée de l'enfer et son aspect en quelque sorte extérieur; à partir des héroïnes que je viens de nommer, commençait une image adoucie et poétique de l'empire d'Hadès, image sur l'origine et le caractère de laquelle j'aurai plus tard à m'expliquer. C'est aussi par Augé et Iphimédie que semble avoir débuté la peinture de l'hémicycle, et nous devons nous attendre à rencontrer désormais l'indication des figures du registre supérieur. En effet, Pausanias nous dit qu'on voyait les compagnons d'Ulysse, *Périmédès* et *Eurylochus*, apportant des béliers noirs pour victimes, placés au-dessus des figures énumérées jusque-là, τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων.... ἀνώτεροι, et dans cet endroit l'on doit prendre l'adjectif ἀνώτερος dans le sens complet de supériorité. Mais on ne saurait croire que Périmédès et Eurylochus aient surmonté toutes les figures déjà décrites. Mis sans doute au-dessus d'Augé et d'Iphimédie, ils occupaient une place supérieure à celle des personnages précédemment énumérés, sans pour cela qu'il fût nécessaire que l'espace qui s'étendait au-dessus de la barque de Charon, des suppliciés et d'Eurynomus, eût été réservé à la peinture.

Le registre supérieur offre successivement les mêmes particularités que celui de dessous : d'abord des personnages qui entrent dans l'enfer, là Charon et sa barque, ici les compagnons d'Ulysse; ensuite des supplices et des allégories : en bas les deux groupes des suppliciés et Eurynomus, en haut *Ocnus* et son âne, suivi de *Tityus*, dont la figure à peine tracée indiquait, par les signes de l'épuisement, un supplice à peine interrompu. De même qu'Eurynomus, Tityus était suivi de deux héroïnes, *Phèdre* et *Ariadne*, dont la première touchait au groupe d'Ocnus, ἐγγυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον, ce qui prouve que Tityus était au second plan et qu'on n'apercevait qu'une partie

de son corps, οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον. Par suite de la disposition réciproque des deux registres, et quoiqu'au-dessus, les personnages qui rentraient dans les supplices et les allégories occupassent un moindre espace, les habitantes de l'Élysée commençaient sur la bande d'en haut, plus loin que celles de la zone inférieure, et c'est ce que fait entendre Pausanias, quand il dit qu'au *dessous* de Phèdre, ὑπὸ δὲ τὴν Φαίδραν, on voyait *Chloris* assise sur les genoux de *Thyia*. Mais, pas plus que lorsqu'il a été question de la position relative d'Hélénus et d'Hélène, il ne faut entendre ici une subordination perpendiculaire. L'auteur, après avoir poussé sa description du registre supérieur jusqu'au premier groupe des héroïnes qu'on y rencontre, revient à celui d'en bas, qu'il avait abandonné au même point, et comme Chloris et Thyia venaient après Augé et Iphimédie, il suffit que Chloris, au rang de dessous, n'ait pas été très-éloignée de Phèdre, qui appartenait à la bande d'en haut, pour que l'auteur de la description ait indiqué ces deux figures comme étant l'une au-dessous de l'autre. Ce rapprochement était d'ailleurs favorisé par la position réciproque des deux figures. Phèdre, sur une balançoire, avait le visage tourné vers la gauche et devait s'enlever vers la droite. Chloris, au contraire, assise sur les genoux de Thyia, regardait la droite (car je n'admets pas le rapprochement qu'on a fait de ce groupe avec celui du fronton du Parthénon représentant Cérès et Proserpine [1]), et son dos terminait très-probablement, vers la gauche, cette partie de la peinture; il est à remarquer en effet que, malgré le silence de l'auteur, le sens dans lequel les figures étaient tournées se déduit souvent de leur rapport avec des figures voisines : c'est ainsi que nous apprenons qu'Ocnus était à gauche et non à droite de son âne, le visage dirigé vers la droite, puisque Phèdre, malgré l'interposition de Tityus, touchait presque à la personnification du labeur inutile.

Maintenant, qu'il me soit permis de relier entre eux tous les personnages qui se suivent dans un même registre, ainsi que je l'ai fait en analysant la seconde moitié de la composition de droite, au lieu d'obéir au caprice de Pausanias, dont le regard se porte tantôt en haut tantôt en bas, de manière à rendre l'enchaînement du sujet difficile à comprendre. Le registre supé-

[1] Le motif de cette opinion sera développé quand je traiterai la question du sujet.

rieur offre, en tenant compte des liens d'idées que nous examinerons plus tard, une certaine unité de composition. Il commence par les compagnons d'Ulysse et se termine, avant le groupe central, par l'action même qu'Ulysse accomplit dans les enfers. Nous avons déjà vu qu'entre le roi d'Ithaque et ses compagnons se plaçaient, à partir de la gauche, Ocnus et son ânesse, Tityus et le groupe de Phèdre et d'Ariadne. Ces deux dernières héroïnes sont suivies de *Tyro,* fille de Salmonée, assise sur un rocher ou sur un cube de pierre [1] et d'*Ériphyle* debout, enveloppée dans sa draperie. Après Ériphyle (ὑπὲρ δὲ τὴν Ἐριφύλην) vient *Ulysse* accompagné d'*Elpénor;* il est assis sur ses talons et étend son épée sur la fosse, de l'autre côté est *Tirésias* qui s'approche, et derrière Tirésias, *Anticlée,* la mère d'Ulysse, assise ἐπὶ πέτρας.

Que si nous reprenons la rangée inférieure au point où nous l'avons laissée, après Thyia· et Chloris (Pausanias dit παρὰ δὲ τὴν Θυίαν, parce que les pieds de celle-ci devaient s'étendre au delà de la figure de Chloris, assise sur ses genoux), se montrent *Procris* et *Clymène,* les deux épouses de Céphale, toutes deux debout et se tournant le dos. Vient ensuite, en se dirigeant toujours vers le centre, ἐσωτέρω δὲ τῆς Κλυμένης, *Mégare,* l'épouse d'Hercule, et la relation de cette dernière figure avec la rangée d'en haut est fixée avec précision par les termes dont Pausanias fait usage, en parlant de Tyro et d'Ériphyle, γυναικῶν δὲ τῶν κατειλεγμένων ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς. Entre Phèdre et Ériphyle se plaçaient deux figures, Ariadne et Tyro. Entre Chloris et Mégare il y en avait deux aussi, Procris et Clymène. La relation que l'auteur établit entre Phèdre et Chloris se trouve donc confirmée une seconde fois, et en bas comme en haut. Pour arriver au groupe du centre, nous avons quatre figures à énumérer, d'abord au-dessous d'Ulysse, κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσέως, Thésée et Pirithoüs, assis sur des trônes, non pas enchaînés, mais l'un, le fils d'Égée, tenant et contemplant avec tristesse son épée et celle de son compagnon, devenues des armes inutiles entre ses mains, l'autre, portant ses

[1] Ἐπὶ πέτρας καθεζομένη. On se presse trop, dans cette dernière occasion comme dans d'autres semblables, à traduire πέτρας par *rocher.* Les anciens peintres, de même que les sculpteurs, donnaient souvent des blocs de pierre équarris pour support à leurs figures. On peut en voir un exemple remarquable dans la belle peinture d'Herculanum (t. II, tav. XI), copiée certainement d'un original des anciennes écoles, et qui représente, selon mon opinion, une nymphe, une muse et *Télété* ou l'initiation personnifiée.

regards sur Thésée. Enfin cette partie de la composition se termine, ἐφεξῆς, par le groupe des filles de Pandarée, *Camiro* et *Clytie* jouant aux osselets. Depuis Périmédès jusqu'à Anticlée, nous comptons douze figures, exactement comme à la partie correspondante de la première composition. La rangée d'en bas nous offre, à partir d'Augé jusqu'à Clytie, onze personnages, c'est-à-dire un de moins seulement que dans le même espace de l'autre côté, et un aussi de moins que par dessus. Quelques accessoires de plus, tels que les trônes de Thésée et de Pirithoüs, qui avaient sans doute de l'importance, une tendance plus grande à l'espacement des figures, suffisent pour expliquer cette très-légère différence.

Après les filles de Pandarée, μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρεω τὰς κόρας, Pausanias fait une division particulière des cinq héros suivants : *Antiloque*, fils de Nestor, *Agamemnon*, *Protésilas*, *Achille* et *Patrocle*. Ces trois derniers formaient un groupe ainsi disposé, Achille assis au centre, Patrocle à droite, debout au-dessus de son ami, ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα ἑστηκώς, et Protésilas à gauche, tournant ses regards vers Achille, πρὸς Ἀχιλλέα ἀφορᾷ καθεζόμενον. Mais de ces rapprochements il ne s'ensuit pas qu'Agamemnon et Antiloque aient aussi accordé leur attention au fils de Pélée. L'attitude d'Antiloque décrite avec précision, debout, un pied posé sur le rocher ou la pierre, ἐπὶ πέτρας, la face et la tête dans les deux mains, offre une pantomime de tristesse, et fait penser à un homme absorbé dans ses réflexions, et qui ne s'occupe pas des autres. Quant à Agamemnon, si le texte fort singulier et difficile à construire n'a pas subi d'altérations en cet endroit, l'espèce de béquille qu'il a sous l'aisselle gauche et le bâton qu'il tient de plus avec les deux mains, καὶ ταῖς χερσὶν ἐπανέχων ῥάβδον, n'ont d'explication possible que dans l'intention qu'aurait eue l'artiste de représenter le roi des rois se soutenant à peine, après le crime dont il avait été victime. Je me crois donc autorisé, quand bien même j'aurais tort de penser qu'Antiloque et Agamemnon étaient tournés en face l'un de l'autre, à détacher ces deux figures pour en faire, dans le registre inférieur, le centre de la composition.

Pausanias ajoute que ὑπὲρ αὐτούς, c'est-à-dire au-dessus des cinq héros qu'on vient d'énumérer, se voyaient *Phocus* et *Iaséus*. Phocus est dans la première jeunesse, μειρακίων; Iaséus, au contraire, représenté barbu, γενείων δὲ εὖ ἔχει, a

l'apparence de l'âge viril. Il prend la main gauche de Phocus, et contemple l'anneau qu'il lui avait donné. Ce groupe suivait immédiatement la figure d'Anticlée, et il ne pouvait occuper en haut tout l'espace qui appartenait en bas à cinq figures; j'en conclus que Phocus et Iaséus étaient particulièrement placés au-dessus d'Agamemnon et d'Antiloque, et que, par conséquent, ils jouaient le même rôle de figures centrales de la composition.

Après qu'il a décrit Phocus et Iaséus, Pausanias désigne encore trois personnages de la rangée supérieure : c'est d'abord, ὑπὲρ τούτους, au delà de ce groupe, *Mœra*, fille de Prœtus, assise sur le rocher, ἐπὶ πέτρᾳ, puis *Actéon* et sa mère *Autonoé;* ceux-ci ont chacun une nébride à la main, et sont assis sur une peau de même nature. Un chien aux pieds d'Actéon rappelle et la vie et la fin du héros. L'auteur redescend alors à la peinture inférieure; mais nous laissons de côté, pour le moment, cette partie de son exposé, et nous continuons de suivre sa trace aussitôt qu'il en revient au registre d'en haut, εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς; c'est là qu'il place après Actéon, ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίωνι, la réunion des ennemis d'Ulysse, τοῦ Ὀδυσσέως τοὺς ἐχθροὺς, c'est-à-dire *Ajax de Salamine, Palamède* et *Thersite* jouant aux dés, inventés par le second de ces héros, puis l'autre *Ajax* qui les regarde. Le fils d'Oïlée est suivi, ᾗ ὁ τοῦ Οἰλέως Αἴας, de *Méléagre*. Nouveau retour à la rangée inférieure, et ce n'est qu'après un long intervalle que l'auteur, ayant désigné deux femmes choisies pour représenter ceux qui n'ont pas été initiés, marque comme étant au-dessus de ces femmes, τῶν γυναικῶν ἀνωτέρω τούτων, *Callisto*, fille de Lycaon, *Nomia* et *Péro*, fille de Nélée. L'expression est la même, mais la signification est différente : dans le seçond exemple, ἀνωτέρω désigne bien le rang supérieur par rapport à celui de dessous. J'ai déjà dit que, de l'aveu de tous les interprètes, il fallait admettre cette étonnante élasticité dans les expressions du Périégète. Nous plaçons donc après Méléagre, Callisto, autre chasseresse, assise sur la peau d'une ourse, et les pieds reposant sur les genoux de Nomia, τοὺς πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίας γόνασιν ἔχει κειμένους, ce qui ne peut s'expliquer que par une disposition des deux figures en sens inverse et sur deux plans différents. Quant à Péro, rien n'indique en particulier ni son attitude, ni ses attributs.

Après Callisto et ses compagnes, μετὰ δὲ τὴν Καλλιστὼ, καὶ ὅσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες,

on voyait un rocher escarpé, κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστιν, et *Sisyphe*, fils d'Éole, s'efforçant d'élever sa pierre au-dessus du précipice. Depuis le groupe central d'Iaséus et Phocus, nous avons compté onze personnages et Sisyphe est le douzième. Ce nombre indique que nous sommes arrivés au bout de l'hémicycle et de la rangée supérieure. A l'autre extrémité, les compagnons d'Ulysse arrivaient avec les victimes, plus bas Charon traversait le fleuve infernal pour faire entrer des âmes. Dans la description, le rocher est indiqué après *Péro*, Sisyphe après le rocher; il faut en conclure qu'il était tourné du côté des nymphes, et que, par conséquent, il paraissait entrer dans le tableau au lieu d'en sortir.

Je reprends la description du registre d'en bas, et je trouve après Patrocle, ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον, *Orphée* assis, touchant d'une main la cithare et de l'autre froissant les feuilles du saule aux pieds duquel il est assis; de l'autre côté de l'arbre, et appuyé contre la tige, est un personnage du nom de *Promédon*. Tout auprès de Promédon, κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς, se montre *Schédius*, le chef des Phocidiens au siége de Troie; il est couronné de gazon et tient une courte épée, ἐγχειρίδιον, à la main. A ses côtés, μετὰ τοῦτον, est *Pélias*, avec une barbe et des cheveux blancs; il est assis sur un trône et regarde Orphée, d'où l'on peut conclure que Schédius était debout et tourné en sens inverse. *Thamyris*, assis auprès de Pélias, ἐγγύς τε καθεζομένῳ τοῦ Πελίου, se distingue par les signes de la cécité. Ses cheveux et sa barbe longs et négligés font voir l'abattement de son esprit, il a jeté à ses pieds sa lyre, dont les chevilles sont rompues et les cordes brisées. Après Thamyris, ὑπὲρ τούτου (Pausanias va revenir immédiatement après à la rangée supérieure, εἰ δὲ ἀπίδοις.... ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς), on aperçoit le groupe de *Marsyas* et d'*Olympus*. Marsyas est assis ἐπὶ πέτρας, et Olympus, auprès de lui, sous les traits d'un bel adolescent, παιδὸς ὡραίου, semble attentif à une leçon de flûte. Cette description a trop de conformité avec la peinture d'Herculanum, publiée, tome I^er^, tav. IX, pour qu'on ne reconnaisse pas dans ce dernier tableau, d'un caractère grandiose, une imitation de Polygnote. La tête d'Olympus y est de profil, et le Marsyas, dont le visage n'est pas même de trois quarts, pouvait aussi se présenter de profil dans la peinture originale. Or Marsyas, à Herculanum, est assis sur un bloc de pierre, ce qui fournit une nouvelle confirmation à l'appui de la manière dont nous interprétons l'expression ἐπὶ πέτρας.

Toutefois ce groupe de Marsyas et d'Olympus ne pouvait occuper un grand espace, et nous devons de toute nécessité le mettre sur le second plan. Nous avons vu précédemment, en étudiant la première moitié de cet hémicycle, que Pausanias avait mis Phèdre immédiatement après Ocnus, sans tenir compte du personnage intermédiaire de Tityus, relégué vers le fond. Ici la même singularité nous frappe; car lorsque l'auteur, après avoir décrit Méléagre, redescend au registre inférieur, ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς, il montre *Hector* assis après le thrace Thamyris, μετὰ τὸν Θρᾷκά εἰσι Θάμυριν, d'où il résulte : ou qu'à cette place seulement se trouvait une rangée intermédiaire pour y placer Marsyas et Olympus, ce que repousse péremptoirement le reste de la description, ou qu'il ne paraissait qu'une partie du corps de Marsyas, ce que rend vraisemblable la peinture d'Herculanum, où les jambes de ce personnage semblent terminées dans un goût moins élevé et plus moderne que le reste du tableau.

Hector, assis les deux mains autour du genou gauche dans l'attitude de la douleur, a pour voisin, μετὰ δὲ αὐτὸν, *Memnon* assis, ἐπὶ πέτρᾳ, et *Sarpédon* est tout contre Memnon, συνεχὴς τῷ Μέμνονι. Sarpédon, certainement assis, quoique Pausanias ne le dise pas, a le visage dans les deux mains (attitude qui lui fait partager le désespoir d'Hector), et Memnon, barbu comme les deux autres héros ennemis des Grecs, a l'une de ses mains posées sur l'épaule de Sarpédon. Le fils de l'Aurore, comme prince de l'Orient, se distingue par une chlamyde richement brodée. Les oiseaux appelés Memnonides forment le sujet de cette broderie. Un petit nègre est auprès de lui.

Depuis Protésilas jusques et y compris Memnon, nous avons compté quatorze figures. Dans le registre supérieur, immédiatement au-dessus, nous n'avons relevé que douze personnages, mais il faut tenir compte et du rocher de Sisyphe et du cube ou de la table sur laquelle Palamède et Thersite jouent aux dés. Nous devons donc être, pour le bas comme pour le haut, à la fin de l'hémicycle, et le reste appartient sans doute à la prolongation du champ de la peinture sur le quatrième côté. Cependant, si l'on pouvait nous contester la manière dont nous entendons souvent et ὑπὲρ et ἄνω, nous tomberions ici dans un étrange embarras. Car d'abord il faudrait placer Pâris et Penthésilée au-dessus de Sarpédon et de Memnon, ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμνονα, puis les deux femmes étrangères à l'initiation s'élèveraient sur Penthésilée, ὑπὲρ τὴν Πενθεσίλειαν.

Ce ne serait pas tout, car Callisto et ses compagnes réclameraient une place au-dessus de ces femmes, τῶν γυναικῶν ἀνωτέρω τούτων, ce qui produirait un échafaudage de quatre peintures l'une sur l'autre. Qui, sans une rigoureuse attention et un plan bien arrêté, résisterait à un tel désordre dans les indications du Périégète?

Pour nous, c'est une obligation que d'entendre les deux premiers ὑπὲρ dans le sens que l'évidence nous a déjà fourni à tant de reprises. Nous plaçons en conséquence *Pâris* et *Penthésilée,* complément de la réunion des défenseurs de Troie, *au delà* de Memnon, et les *deux femmes non initiées,* considérées par conséquent comme barbares, *au delà* de Pâris et de Penthésilée. Quant à Callisto et à ses compagnes, elles sont bien, nous l'avons déjà reconnu, au-dessus des deux femmes non initiées; mais cela ne peut s'entendre d'une superposition exacte. L'auteur avait laissé la description du registre d'en haut après l'indication de Méléagre. Il a décrit de suite les personnages du registre inférieur, c'est-à-dire les cinq défenseurs de Troie. Un motif, que nous n'avons fait qu'indiquer et que nous rechercherons plus curieusement dans la cinquième partie de notre travail, le porte à ne pas séparer Pâris et Penthésilée des non initiées. Puis ayant à compléter l'exposé du rang supérieur, il y remonte à Callisto et dit, d'une manière incomplète, mais rigoureusement suffisante, que la place de Callisto et de ses compagnes, dont il n'avait pas encore parlé, était au-dessus des *non initiées.* Dans cette circonstance, par un procédé dont nous avons déjà remarqué l'emploi, il revient sur ses pas : ἀνωτέρω, outre la valeur d'*au delà,* a trait principalement à la différence des deux registres.

Pâris, imberbe, fait avec les mains le geste (κρότος) de Sardanapale, auquel un Grec doit trouver un caractère de grossièreté, οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος. Par le bruit de ses mains, il voudrait attirer à lui Penthésilée, mais celle-ci, représentée sous les traits d'une vierge armée de l'arc scythique, avec une peau de panthère sur les épaules, dédaigne les avances du favori de Vénus. Quant aux deux femmes qui figurent sans doute parmi les Grecs les êtres exclus de l'initiation, l'une est belle et jeune, l'autre avancée en âge. Les vases brisés qu'elles tiennent à la main laissent échapper l'eau qu'elles s'efforcent d'emporter. Elles n'ont pas, comme les autres figures, les inscriptions

qui les désignent nommément, mais une légende commune que M. Welcker a très-heureusement restituée : AI AMYHTOI, *les non initiées*. Déjà l'examen de la zone d'en bas, à partir du groupe central, nous avait fourni deux figures de plus qu'il ne nous en fallait pour compléter l'hémicycle. Par conséquent, Pâris et Penthésilée se trouvaient ou sur la limite ou tout à fait en dehors de l'extrémité du registre supérieur. Pour remplir la partie excédante et correspondant à Eurynomus, aux suppliciés et à la barque de Charon, nous avons déjà quatre ou au moins trois figures. Celles qui devaient suivre les non initiées sont annoncées, sans transition, exactement comme il est arrivé plus haut pour la maison d'Anténor, ἔστι δὲ καὶ πίθος ἐν τῇ γραφῇ, *il y a aussi un pithos dans la peinture*, mais les personnages qui se groupaient autour de ce *pithos* offrent une analogie si évidente avec l'occupation des *non initiées*, qu'il faut nécessairement les envisager comme placés les uns à la suite des autres.

On voyait en cet endroit quatre figures, un vieillard et un enfant, une jeune femme et une vieille. Les trois premières portaient de l'eau, la dernière avait son hydrie brisée, mais ce qui restait d'eau dans le tesson, elle le versait dans le *pithos*. Nulle inscription ne paraît avoir accompagné ces quatre figures, mais Pausanias avait lieu de penser qu'elles désignaient ceux qui avaient violé les mystères d'Éleusis, εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὸς θεμένων λόγῳ. Entre ceux qui se voyaient exclus du sort des bienheureux (εὐδαιμονία) pour n'avoir pas été admis à l'initiation, et ceux sur qui pesait un supplice pareil à celui des Danaïdes, à cause de leur mépris pour les mystères, soit qu'en effet ils les eussent violés, soit qu'ils eussent négligé de s'en faire instruire (car l'expression de l'écrivain se prête à l'une et l'autre explication), la distance n'était pas considérable ; et si l'on se rappelle que la vieille, placée auprès du *pithos*, avait, comme les deux non initiées, puisé de l'eau dans un vase cassé, ou, ce qui revient au même, cassé son vase après l'avoir rempli, on en vient à conclure que ces divers groupes formaient une même composition que le Périégète a, par un motif particulier, décrite par fragments, et sans en indiquer positivement la liaison.

Pour achever la rangée d'en bas du côté gauche, en se dirigeant vers la droite, il ne nous reste plus qu'une seule figure à rappeler, c'est celle de *Tantale*. Pausanias se contente de dire qu'outre le genre de supplice décrit

par Homère, le roi de Lydie était encore sous le coup de la terreur perpétuelle que lui causait le rocher suspendu sur sa tête. Mais il suffit de cette mention d'Homère pour faire comprendre que Tantale était représenté dans l'eau à mi-corps, avec un rocher au-dessus de lui. Cette position le mettait naturellement au-dessous du pithos, ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ, et cette dernière remarque achève d'éclaircir la difficulté qui se rapporte au tableau correspondant. Là le navire de Charon était au second plan, et le rivage s'étendait au-dessous du cours de l'Achéron. Au premier plan, et par conséquent plus bas que la barque de Charon, ὑπὸ τοῦ Χάρωνος τὴν ναῦν, se trouvaient les groupes des suppliciés; à l'autre extrémité, les non initiés et les contempteurs des mystères, soumis aussi à un supplice, étaient peints sur un plan relevé, et l'eau, du milieu de laquelle s'élevait le corps de Tantale, avait son niveau plus bas que le terrain qui supportait le *pithos*. Il va sans dire que Tantale, placé comme Sisyphe à l'extrémité d'un registre, avait le visage tourné du côté des contempteurs de l'initiation d'Éleusis. Dans le système adopté pour l'exécution des accessoires à l'époque de Polygnote, le rocher qui le menaçait devait faire corps avec le sol foulé par les figures occupées autour du pithos, et quelques-unes d'entre elles, pour remplir leurs vases, descendaient nécessairement au niveau de l'eau dans laquelle Tantale était plongé. Sur ce point, pas plus qu'aux trois autres extrémités de la composition de gauche, aucun des personnages ne devait faire mine de sortir du tableau.

En additionnant Pâris et Penthésilée, les deux non initiées, les quatre contempteurs des mystères d'Éleusis et Tantale, nous avons neuf figures qui répondent aux huit du côté de Charon, aux dix du départ d'Anténor et aux onze des préparatifs faits par les compagnons de Ménélas. Ce dernier résultat complète donc l'harmonie de distribution qui existait entre les deux compositions. Les pleins et les vides y étaient répartis avec symétrie, mais sans cette servilité des pendants qui nuit à la souplesse dans l'agencement des figures. Le nombre plus considérable des compagnons de Ménélas, et l'accumulation des cadavres dans la partie supérieure, à gauche de la première composition, donnaient un excédant de nombre pour ce côté. On y comptait environ soixante-dix-huit figures : je dis environ, car le nombre des matelots de Ménélas et des esclaves d'Anténor n'est pas relaté avec précision. D'après notre supputation,

la composition de gauche n'aurait compté que soixante et onze figures, par conséquent sept de moins que la première. Mais l'importance des accessoires aux deux extrémités explique cette différence. Elle est moins sensible si, faisant abstraction des deux prolongements, on ne tient compte que des personnages compris dans l'hémicycle. A gauche, j'en compte cinquante-quatre, à droite, cinquante-six. Ces coïncidences ne peuvent être le résultat du hasard, et je les considère comme une dernière preuve à l'appui de l'arrangement que je propose. L'étude du sujet en lui-même achèvera, j'espère, de répandre la lumière sur cette difficile question.

V.

DU SENS ET DE L'INTENTION DES COMPOSITIONS DE POLYGNOTE.

En suivant, dans la III^e^ et la IV^e^ partie de ce Mémoire, l'énumération des personnages dessinés par Polygnote, le lecteur a dû se demander à chaque pas quel était le lien qui réunissait ces divers épisodes, et s'il était possible, après avoir restitué la place de chaque groupe, de se faire une idée complète, ou au moins approximative, de la pensée qui avait inspiré au peintre ces deux vastes compositions.

On voudrait savoir : 1° s'il a existé une unité de plan pour la décoration de la lesché, c'est-à-dire si les deux moitiés avaient un rapport nécessaire l'une avec l'autre; 2° si le peintre voulut réaliser par le pinceau les conceptions de la poésie, embellir la tradition locale, ou exprimer d'une manière allégorique des idées relatives à la mort et à la destinée de l'âme humaine dans l'autre vie, en un mot, s'il prétendit faire une composition poétique, historique ou religieuse.

C'est à ces questions que nous allons nous efforcer de répondre.

En voyant d'un côté la destruction de Troie, de l'autre un épisode de la

SISYPHE.

LA BARQUE DE CHARO

(8 figur

BARQUE conduite par CHARON, dans laquelle sont TELLIS et CLÉOBŒA.

FILS puni par son PÈRE.

HECTOR. SARPÉDON. MEMNON. PETIT NÈGRE.

ENNEMIS DES MYSTÈRES.

(9 figures.)

PARIS. PENTHESILÉE.

Deux FEMMES (*αἱ αμύητοι*) portant des HYDRIES. Le PITHOS.

VIEILLARD. ENFANT.

Deux autres FEMMES.

TANTALE.

vie d'Ulysse, la première idée qui se présente à l'esprit, c'est que Polygnote avait été chercher ses inspirations dans les deux grands monuments de la poésie épique chez les Grecs. D'un côté nous trouvons Néoptolème, le fils d'Achille, à côté d'Ulysse : de l'autre, Ulysse, descendant aux enfers, y rencontre Achille lui-même parmi les ombres. Ce sont là des rapports réels entre les deux moitiés de la décoration; mais suffisent-ils pour rendre compte de la multiplicité des détails? D'ailleurs la prise de Troie n'a été chantée qu'indirectement par Homère, et si l'artiste, en traitant le second sujet, a pu suivre les indications de l'Odyssée, il n'a trouvé, pour se guider dans l'arrangement du premier, que des continuateurs de l'Iliade, immensément inférieurs au modèle, et offrant entre eux de choquantes contradictions.

Il résulte de ces remarques que les deux compositions avaient un certain rapport, mais que pour le découvrir, il ne suffit pas de chercher dans les sources poétiques les éclaircissements qu'elles peuvent fournir.

Les peintres grecs, à l'époque où vivait Polygnote, avaient l'habitude de joindre des inscriptions explicatives aux figures retracées par leur pinceau : les vases peints fournissent la preuve de cet usage, et nous apprenons par Pausanias que les plus illustres artistes donnaient à cet égard l'exemple à ceux qui s'occupaient des applications secondaires de la peinture. Le Périégète a rapporté fidèlement tous les noms inscrits au-dessus ou à côté des personnages dans les deux compositions de la lesché; il a noté les figures qui en étaient dépourvues, et le contrôle qu'il a fait de ces inscriptions, à l'aide des sources auxquelles le peintre avait puisé, doit servir à nous éclairer sur le degré de docilité ou d'indépendance dont il avait fait preuve en combinant les éléments empruntés à la poésie.

Je remarque dès l'abord le nombre vraiment extraordinaire de noms qui, pour Pausanias, ne pouvaient se rattacher à aucune origine connue. L'auteur de la description avait sous les yeux la petite Iliade et sa suite, intitulée *Destruction de Troie*, Ἰλίου πέρσις, qu'il attribue à Leschès; un autre ouvrage de Stésichore d'Himère sur le même sujet et portant le même titre; le poëme intitulé *les Retours*, αἱ Νόστοι, et l'épopée qu'on appelait *Cypria*. Il ne se contente pas de recourir aux poëtes, il consulte même les logographes (XXVI, 1),

οὐκ οἶδα οὔτε ποιητὴν, οὔτε ὅσοι λόγων συνθέται), et malgré ces recherches, il ne sait à quelle autorité rattacher bien des noms qu'il relève. *Électre* et *Panthalis*, les suivantes d'Hélène, n'ont rien de commun avec celles qui, dans Homère, accompagnent sur la muraille de Troie l'infidèle épouse de Ménélas. *Élassus*, que frappe Néoptolème, est pour l'observateur antique un guerrier tout à fait inconnu, ὅστις δὴ ὁ Ἔλασσος. *Pélis*, renversé sur un monceau de cadavres; *Léocrite*, tué par Ulysse, et rangé aussi dans le nombre des morts; le *Laomédon*, qu'emporte *Sinon*, joint à *Anchialus*, et l'*Érésus* couché à leurs pieds, sont exactement dans le même cas; et, à propos des deux derniers, l'auteur a soin de faire remarquer qu'à sa connaissance aucun poëte ne les avait chantés. Τὰ δὲ ἐς Ἔρεσόν τε καὶ Λαομέδοντα, ὅσα γε ἡμεῖς ἐπιστάμεθα, ἦσεν οὐδείς. Même observation à l'égard de *Xénodice*, l'une des captives, dont le nom ne se retrouvait ni dans les poëtes, ni dans les logographes; enfin, à l'égard des noms de trois autres captives, *Métioché*, *Pisis* et *Cléodice*, Pausanias émet une opinion qu'il avait déjà exprimée en parlant des compagnons de Ménélas autres que Phrontis, c'est-à-dire *Ithœménès*, *Échœax*, *Politès*, *Strophius*, *Alphius* et *Amphialus*. « A mon sens, dit-il, tous ces noms sont de la compo- » sition de Polygnote. » (XXV, 2.) Τῶν δὲ ἄλλων (ἐμοὶ δοκεῖν) τὰ ὀνόματα συνέθηκεν αὐτὸς ὁ Πολύγνωτος. (XXVI, 1.) Τῶν δ' ἄλλων (ἐμοὶ δοκεῖν) συνέθηκε τὰ ὀνόματα ὁ Πολύγνωτος.

L'indépendance de l'artiste ne se bornait pas au choix des noms qu'il avait adaptés à ses personnages. Pausanias s'étonnait qu'il eût placé *Créuse* au nombre des captives emmenées par les Grecs, sans égard pour la tradition qui présentait cette épouse d'Énée comme soustraite à l'esclavage par Vénus et par la Mère des Dieux. On croit apercevoir une intention critique du même genre, dans la remarque que l'auteur de la description fait à propos de Médésicaste, l'une des captives : suivant le témoignage d'Homère, cette fille naturelle de Priam s'était expatriée pour épouser, dans Pedæum, Imbrius, fils de Mentor. Mais s'il a voulu inférer de ce rapprochement que Médésicaste, établie hors de Troie, ne devait pas se trouver dans cette ville lorsqu'elle fut prise, il a commis une erreur; car Homère ajoute, dans le passage cité, qu'Imbrius était venu se joindre aux défenseurs de Troie, aussitôt après l'arrivée des Grecs, et que Priam le traitait comme un de ses fils. Après qu'il eut succombé sous les traits de Teucer, sa veuve dut rester auprès

du vieux roi, son père, et le peintre se trouve ainsi justifié de l'avoir placée au nombre des captives. Toutefois, ce qui paraît certain, c'est qu'Homère seul en avait parlé, et que son nom n'avait été répété par aucun des continuateurs de l'Iliade.

Si nous passons maintenant à la seconde composition, nous nous trouvons, grâce à l'Odyssée, sur un terrain un peu plus solide. L'épopée consacrée à la gloire d'Ulysse renferme, comme on sait, deux épisodes qui ont trait à la destinée des âmes dans l'autre monde : le premier, qui raconte la descente d'Ulysse aux enfers, remplit tout le chant XI ; le second, où Mercure conduit dans la demeure de Pluton les âmes des prétendants immolés par le roi d'Ithaque, forme le début du dernier chant. Je n'ai point à entrer ici dans l'examen des doutes soulevés, dès les temps anciens, sur l'authenticité de cette conclusion de l'Odyssée : la seule chose qui nous intéresse en ce moment c'est de constater que le XXIV^e^ chant, lorsqu'il mentionne les ombres des héros grecs, n'offre qu'un reflet du XI^e^, et qu'à l'exception des prétendants et de leur guide, Hermès Psychopompe, on n'y rencontre aucun personnage qui n'ait déjà figuré dans la Nécyomancie. D'ailleurs, puisque la composition de gauche s'appelait, d'après le témoignage de Pausanias, *la Descente d'Ulysse aux enfers*, il était naturel que le peintre choisît de préférence les figures de ses tableaux dans le texte qui lui fournissait le sujet principal.

Cependant, à ne comparer que la liste d'Homère avec celle de Polygnote, on est frappé d'une différence extraordinaire : Homère décrit l'ombre d'*Antiope*, mère d'Amphion et de Zéthus, celle d'*Alcmène*, mère d'Hercule et d'*Épicaste*, la même que Jocaste, mère d'OEdipe, celle de *Léda*, mère de Castor et de Pollux, et Polygnote n'avait peint aucune de ces héroïnes. Homère parle longuement de *Minos* et d'*Orion;* il décrit avec une magnificence sans égale l'ombre d'*Hercule*, et ni Hercule, ni Orion, ni Minos ne figurent dans la composition de la lesché.

En revanche, les personnages dont Homère n'a rien dit sont extrêmement nombreux. Il ne s'agit pas seulement du nautonnier Charon, dont, suivant l'observation de Pausanias, le peintre avait trouvé le modèle dans l'épisode de la Minyade, qui racontait l'entreprise de Thésée et de Pirithoüs contre

le roi des enfers. Sans admettre, avec le plus grand nombre des critiques, qu'Homère ne connaissait pas la fable de Charon, uniquement parce qu'il n'en avait pas fait usage, la manière dont le poëte présente l'arrivée d'Ulysse chez les morts, descendant de son propre navire sur le rivage des Cimmériens, excluait la présence de la barque destinée à transporter les ombres, et je tâcherai plus loin d'expliquer les motifs qui décidèrent Polygnote à mettre la barque de Charon à l'entrée des enfers de préférence au navire d'Ulysse.

Pausanias fait observer, en outre, que la figure allégorique d'*Eurynomus* manquait non-seulement dans Homère, mais encore dans les deux autres épopées qui renfermaient des descriptions de l'enfer, c'est-à-dire la *Minyade* et les *Retours;* mais on peut considérer *Eurynomus* comme inspiré par les vers de la Nécyomancie, lorsque le poëte met dans la bouche d'Anticlée, mère d'Ulysse, cette peinture de la destruction des corps : « Telle est la destinée » des humains lorsqu'ils sont morts : les nerfs ne retiennent plus les chairs » et les os, mais une force égale à celle du feu dévorant consume cet as- » semblage, dès que la vie s'est retirée de la moelle des os, et l'âme légère » s'envole comme un songe. »

Ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε κέν τε θάνωσιν·
Οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἶνες ἔχουσιν,
Ἀλλὰ τὰ μέν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο
Δαμνᾷ, ἐπεί κε πρῶτα λίπῃ λευκὰ ὀστέα θυμός·
Ψυχὴ δ' ἠΰτ' ὄνειρος, ἀποπταμένη πεπότηται [1].

Suivant Pausanias, les exégètes de Delphes disaient qu'Eurynomus était celui des êtres infernaux qui dévore la chair des cadavres, et qui ne leur laisse que les os. « Cette personnification terrible (δεῖμα), ajoute-t-il, était » peinte de la couleur, entre le bleu et le noir, qu'ont les mouches qui s'atta- » chent à la viande. Elle montrait les dents et était assise sur la peau d'un » vautour, » oiseau qui, comme on sait, s'acharne sur les cadavres. Ici je ne trouve autre chose que le procédé du peintre substitué à celui du poëte,

[1] *Odyss.*, Λ, v. 217-221.

et l'introduction du personnage d'Eurynomus n'est pas pour moi une infidélité à la donnée homérique.

Mais que dire des nombreux personnages, hommes et femmes, dont il n'est pas question dans l'Odyssée et que Polygnote avait peints? Le poëte donnait, il est vrai, carrière à l'imagination de l'artiste, lorsqu'il employait la figure de la prétermission pour désigner les héroïnes qu'Ulysse avait vues, sans pouvoir les comprendre dans son récit : « Je ne pourrais redire ni » nommer toutes les épouses et toutes les filles des héros qui s'offrirent à » ma vue. »

Πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι, οὐδ' ὀνομήνω,
Ὅσσας ἡρώων ἀλόχους ἴδον, ἠδὲ θυγατρας [1].

Et plus loin : « Cependant je restais avec constance, pour voir s'il vien- » drait encore quelqu'un de ces vaillants héros, morts avant moi : peut-être » aurais-je aperçu ceux que je désirais, Thésée, Pirithoüs, nobles rejetons » des dieux; mais avant qu'ils s'offrent à moi, la foule des morts se ras- » semble avec un bruit affreux; je suis saisi de crainte, redoutant que Pro- » serpine ne m'envoie des enfers la tête de la Gorgone, monstre terrible. »

Αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μένον ἔμπεδον, εἴτις ἔτ' ἔλθοι
Ἀνδρῶν ἡρώων, οἳ δὴ τὸ πρόσθεν ὄλοντο.
Καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς, ἔθελόν περ,
Θησέα, Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα·
Ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν,
Ἠχῇ θεσπεσίῃ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ᾕρει,
Μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου
Ἐξ Ἀϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνεια [2].

On voit que l'artiste s'est emparé pour ainsi dire à la volée, afin de les introduire dans sa composition, des noms de Thésée et de Pirithoüs, qu'Ulysse n'avait pas vus, mais qu'il aurait pu voir dans l'enfer. Homère semble laisser

[1] *Odyss.*, Λ, v. 327-328.
[2] *Ibid.*, Λ, v. 627-634.

entendre que si Thésée et son ami n'ont pas paru sur les bords de la fosse remplie du sang des victimes, c'est que le supplice auquel ils étaient condamnés les rendait immobiles. Aussi Polygnote s'est-il montré, sous ce rapport, fidèle à la tradition reçue, tout en adoucissant l'expression de la peine.

Homère [1], après avoir raconté les amours de Neptune avec Tyro, ajoute que celle-ci mit au monde Pélias et Nélée. L'un habitait dans la plaine d'Iolchos, l'autre au Péloponèse, dans la sablonneuse Pylos. Nous trouvons parmi les héros figurés dans la lesché, Pélias, représenté comme un vieillard à cheveux blancs. De même Homère [2], après avoir dit que Chloris s'était montrée aux yeux d'Ulysse, compte Péro au nombre des enfants de Chloris, et raconte le prix difficile auquel Nélée, son père, mit la main de cette fille, miracle de beauté; et Péro, à son tour, se montre parmi les héroïnes peintes par Polygnote. On ne peut s'empêcher d'être frappé du contraste qu'offre l'empressement avec lequel l'artiste s'empare de certains noms mentionnés par Homère, d'une manière fugitive ou accessoire, avec l'omission qu'il a faite d'autres personnages aussi importants que ceux dont il a été question plus haut.

Les figures ajoutées par Polygnote aux indications fournies par l'Odyssée, sans aucune raison ni prétexte apparent, peuvent se ranger sous plusieurs rubriques. Nous comptons d'abord les personnages allégoriques; en second lieu, les héroïnes; en troisième, les héros, les chanteurs et les poëtes. J'excepte de cette énumération certains personnages des deux extrémités de la zone inférieure, qui réclament une étude particulière et dont nous nous occuperons en dernier lieu.

Le peintre de Thasos n'avait admis dans toute sa composition que deux figures purement allégoriques, *Eurynomus* et *Ocnus*. J'ai déjà fait voir comment Eurynomus se rattache au texte de l'Odyssée. Il est à remarquer qu'en vertu de la place qu'il occupe, il semble faire pendant avec Tantale, de même que Tityus répondait à Sisyphe. *Tantale*, *Tityus* et *Sisyphe* sont décrits par Homère. Quant à Ocnus, il était représenté dans la lesché tressant sa corde qu'une ânesse dévorait à mesure, et sa place était auprès de Tityus.

[1] *Odyss.*, Λ, v. 255.
[2] *Ibid.*, Λ, v. 286.

Ces rapprochements et ces combinaisons semblent montrer que déjà, dans la pensée du peintre, Tantale, Tityus et Sisyphe, quoique figurant au nombre des héros, appartenaient, en raison de leurs supplices, à l'ordre des allégories. Je ne fais que toucher, en passant, cette considération, sur laquelle je reviendrai plus tard.

Les héroïnes que Polygnote ne devait pas à Homère sont au nombre de six : *Augé, Thyia, Camiro* et *Clytie*, filles de Pandarée, *Autonoé*, mère d'Actéon, et *Callisto*. A cette dernière se trouve jointe une nymphe, *Nomia*, dont Pausanias semble éprouver quelque embarras à expliquer la présence au milieu des ombres infernales. Thyia, à ne s'en rapporter qu'au texte du Périégète, est un personnage ambigu. Une première fois (X, 6, 2), nous la voyons désignée comme fille de Castalius; elle établit les orgies de Bacchus à Delphes et donne son nom aux Thyiades; enfin, aimée d'Apollon, elle devient mère de Delphus. Dans la lesché, au contraire, Thyia s'offre à nous comme unie d'une étroite amitié avec Chloris, l'héroïne d'Orchomène; et le rapport que Pausanias établit entre elles, c'est que Thyia s'était unie à Neptune et que Chloris avait épousé Nélée, fils du même dieu. Sans vouloir donner une explication prématurée de cette ambiguïté du personnage de Thyia, on peut, dès à présent, reconnaître que c'est parce qu'il appartenait aux traditions locales de la Phocide, que Polygnote lui avait donné place dans sa composition.

On ne saurait en dire autant ni d'Autonoé, qui était Thébaine, ni des filles de Pandarée, originaires de la Crète; sans doute, l'explication de ces figures dépend des attributs que le peintre leur avait donnés. Autonoé, de même que son fils Actéon, était assise sur une peau de biche, et tenait dans la main un faon du même animal. Les filles de Pandarée étaient couronnées de fleurs et jouaient aux osselets. L'étude de ces symboles pourra nous fournir des éclaircissements sur le motif qui avait fait adopter ces personnages.

Le nombre des héros que Polygnote avait peints sans que le texte de l'Odyssée en eût fourni l'indication était encore plus considérable : c'étaient *Phocus* et *Iaséus, Actéon, Méléagre, Ajax*, fils d'Oïlée, *Palamède* et *Thersite, Protésilas, Schédius, Hector* et *Sarpédon, Memnon, Pâris* et *Penthésilée*, qu'à cause de ses inclinations viriles, je n'ai pas voulu ranger au nombre des

héroïnes : en tout quatorze personnages supplémentaires. Phocus et Iaséus appartiennent à la tradition locale de la Phocide, et il en est de même de Schédius, celui qui avait conduit les Phocidiens au siége de Troie. Pausanias, lorsqu'il parle d'Ajax, fils de Télamon, de Palamède et de Thersite, a soin de nous dire que l'artiste, en leur adjoignant Ajax, fils d'Oïlée, avait voulu représenter la réunion des ennemis d'Ulysse. Actéon, associé à sa mère Autonoé, est plutôt un personnage mythologique qu'un héros, et Méléagre, comme chasseur, se rapproche d'Actéon. Quant à Protésilas, il joue un rôle trop important et trop significatif dans la décoration des sarcophages de l'époque romaine [1], pour qu'on ne s'explique pas naturellement sa présence dans une représentation de l'enfer. Pour ce qui concerne les héros troyens ou accourus au secours de Troie, Hector et Pâris, Sarpédon, Memnon et Penthésilée, c'est une idée propre à Polygnote et qui n'a rien de commun avec la donnée homérique, que de faire des adversaires de la cause grecque un épisode en contraste avec la réunion des plus illustres guerriers achéens.

Rien non plus, dans l'Odyssée, ne peut servir à expliquer la présence des poëtes de l'époque héroïque, qui comptaient parmi les auteurs de la religion. *Orphée* uni à *Promédon*, *Thamyris*, *Marsyas* accompagné d'*Olympus*, nous transportent dans un ordre d'idées tellement différentes de ce qu'on apprend par la lecture d'Homère, qu'il faut entièrement réserver ce qui concerne cette nature de personnages.

De compte fait, et en joignant à Memnon le jeune Éthiopien qui l'accompagne, voici ving-neuf figures dont le nom n'est pas prononcé dans l'Odyssée. Nous trouvons, en conformité avec le texte d'Homère, d'abord la réunion des personnages nécessaires à l'expression du sujet principal, *Ulysse* et ses deux compagnons, *Périmédès* et *Eurylochus*, l'ombre d'*Elpénor*, celle de *Tirésias* et celle d'*Anticlée*, en tout six figures; puis trois ou plutôt cinq héros soumis à des supplices emblématiques, *Tityus*, *Tantale*, *Sisyphe*, *Thésée* et *Pirithoüs*. Après cela onze héroïnes, *Iphimédie*, *Chloris*, *Procris* et *Clymène*, *Mégare*, *Phèdre* et *Ariadne*, *Tyro* et *Ériphyle*, *Mœra*, enfin *Péro*, dont nous avons déjà parlé; en dernier lieu, six héros grecs, un seul dans la rangée

[1] Winckelmann, *Monumenti inediti*, pp. 164 et suiv., n° 123.

supérieure, qui est *Ajax*, fils de Télamon, et cinq au-dessous, *Antiloque* et *Agamemnon*, et *Achille* avec *Patrocle*, enfin *Pélias*. Ce sont vingt-huit figures qui correspondent assez exactement aux vingt-neuf absentes de l'Odyssée, surtout si l'on ne tient pas compte de l'Éthiopien, placé auprès de Memnon, et n'ayant pas plus de valeur propre que l'ânesse associée au personnage d'*Ocnus*.

Ce partage, pour ainsi dire, égal entre l'obéissance au texte et l'indépendance de l'artiste, acquiert encore plus de signification, si l'on observe comment Polygnote avait entendu la traduction graphique de la Nécyomancie. Homère nous montre les ombres accumulées autour de la fosse qu'Ulysse a remplie du sang des victimes; elles voltigent à l'entour, altérées de ce breuvage funeste, et le héros qui les tient écartées avec son épée, adresse successivement la parole à celles qu'il a admises à étancher leur soif, depuis Tirésias jusqu'à Hercule. Dans la composition de la lesché, la scène propre à Ulysse est divisée en deux parties: d'un côté sont les deux compagnons qui apportent les victimes, de l'autre, Ulysse s'entretient avec Tirésias, après que les victimes ont été déjà égorgées. Auprès du roi d'Ithaque est l'ombre d'Elpénor dont il a écouté les plaintes, et derrière Tirésias se montre assise l'ombre d'Anticlée, qui semble attendre que le devin ait achevé sa prédiction. Entre Ulysse et ses compagnons se montrent les figures en apparence les plus disparates, Ocnus et son ânesse, Tityus étendu sur la terre, Phèdre dans une balançoire, et Ariadne, Tyro et Ériphyle laissant voir, sous la draperie qui l'enveloppe, la main qui retient son fatal collier.

Au lieu de l'agitation qu'indique le texte de la Nécyomancie, toutes les âmes se montrent dans un calme extraordinaire et ne prêtent évidemment aucune attention aux évocations du roi d'Ithaque. On dirait qu'à l'exception d'Elpénor, de Tirésias et d'Anticlée, nécessaires au sujet, elles ne se sont pas aperçues de la présence du héros descendu vivant parmi les morts. De plus, on les voit former entre elles des groupes distincts, sans relation réciproque et avec une diversité d'action et de sentiment tout à fait extraordinaire. Quelques-uns, parmi les héros et les poëtes, tels qu'Antiloque, Agamemnon, Thésée et Pirithoüs, Ajax, fils d'Oïlée, Orphée et Thamyris, se distinguent par des ajustements et des expressions d'un caractère pathétique et qui rappellent leurs malheurs ou leurs regrets; d'autres, comme Clymène et Procris,

expriment leur aversion mutuelle. Pâris veut séduire Penthésilée, qui le repousse avec toute l'apparence du dédain. Ailleurs, c'est l'amitié de Thyia pour Chloris que l'artiste s'est attaché à rendre. Ceux qui se livrent à des divertissements, Phèdre, dans son escarpolette, Camiro et Clytie, jouant aux osselets, et même les ennemis d'Ulysse, Palamède et Thersite, occupés à remuer les dés, malgré la présence de leur adversaire, paraissent absorbés par ces occupations frivoles. Marsyas ne met pas moins d'attention à enseigner la flûte à Olympus, et Ocnus à poursuivre son inutile labeur. Tous les mouvements, toutes les intentions et pour ainsi dire tous les tons semblent employés à dessein dans cette réunion extraordinaire de tous les contrastes.

Cependant rien ne paraît avoir été indifférent, pour le peintre comme pour le spectateur, dans la composition de gauche : tous les noms sont évidemment significatifs et rappellent chacun une tradition particulière, et, sous ce rapport, la descente d'Ulysse aux enfers offre un contraste remarquable avec la destruction de Troie. De ce côté, les noms tout à fait indifférents, et composés à plaisir, ont été multipliés par le peintre. Il en est ainsi de presque tous les compagnons de Ménélas, de la plupart des captives figurées dans la rangée supérieure et du plus grand nombre des cadavres accumulés vers la gauche, en pendant avec le butin et les captives. Je pense qu'il serait inutile de chercher une signification à ces énumérations de noms propres; elles n'ont pas plus de valeur que la liste des Néréides ou même celle des chiens d'Actéon, recueillies avec tant de soin par les mythographes dans les poëtes. Quand il est question, soit des chasseurs de Calydon, soit des Argonautes, on peut penser que bien des noms qui ne nous intéressent plus, devaient avoir de l'importance pour les anciens, au point de vue de la généalogie héroïque et des traditions locales; mais dans les exemples que j'ai rappelés, il est impossible de supposer des motifs de ce genre; et, quant à l'explication symbolique qu'on voudrait donner de ces kyrielles, la recherche n'en aboutirait sans doute à aucun résultat sérieux.

Ayant eu fréquemment l'occasion d'étudier les inscriptions ajoutées aux peintures sur les vases grecs, de même que les accessoires du même genre qu'offrent un certain nombre de bas-reliefs, j'ai dû reconnaître que souvent ces explications avaient plutôt pour objet de déjouer la curiosité du specta-

teur que de la satisfaire. On est tenté d'embrasser cette opinion, surtout lorsqu'on voit à côté d'inscriptions tracées auprès de figures d'une entière évidence, l'omission des noms qui seraient nécessaires pour faire comprendre les personnages douteux. Rien de semblable ne paraît avoir existé dans la lesché de Delphes. Mais si l'artiste avait omis les désignations lorsqu'il s'agissait de figures sans importance particulière, les réservant seulement pour les personnages significatifs, il aurait jeté un jour trop direct sur la pensée qui le dirigeait, et je ferai voir bientôt qu'une clarté aussi grande n'était certainement pas dans son intention.

Quoi qu'il en soit, l'examen préalable que nous venons de faire des deux compositions suffit pour démontrer que Polygnote ne s'était point circonscrit dans les données fournies par Homère et par ses successeurs. L'étude des sources poétiques ne suffit pas pour rendre compte de la pensée qui inspira les tableaux de la *lesché*.

Les modifications que le peintre avait introduites de son chef dans les éléments dérivés de l'épopée avaient-elles pour objet d'approprier les compositions à la tradition locale de Delphes et de la Phocide? Nos investigations sur ce nouveau terrain n'aboutiront qu'à un petit nombre de résultats. Néoptolème avait succombé près du temple d'Apollon Pythien [1], et l'on voyait à Delphes son tombeau [2]. La lesché des Cnidiens était construite dans le voisinage de ce tombeau, dont elle formait pour ainsi dire la dépendance et le complément [3]. Il était tout naturel que, dans la décoration d'un tel édifice, la première place fût assignée au fils d'Achille, et cette considération explique le choix que l'artiste avait fait de la destruction de Troie, où ce jeune prince avait joué le principal rôle. Mais, à l'exception de Néoptolème, rien, dans la composition de droite, n'a plus le moindre rapport avec les traditions de la Phocide, et les principaux épisodes, tels que le départ de Ménélas, celui d'Anténor, le viol de Cassandre et le serment d'Ajax, fils d'Oïlée, ne concernent en rien le fils d'Achille. On voit même que le peintre avait évité

[1] Schol. *ad* Pind. *Nem.* VII, v. 56 et 58. — Schol. *ad* Euripid. *Orest.*, v. 1649; *Andromach.*, v. 51.

[2] Pind. *Nem.* VII, v. 62. — Pausan., X, 24, 5.

[3] Pausan., X, 26, 1.

d'aborder le sacrifice de Polyxène ou le meurtre d'Astyanax, auxquels Néoptolème avait eu tant de part. Andromaque, la captive dévolue à ce jeune héros, était comprise dans le désastre des autres Troyennes.

Du côté gauche, Ulysse, le protagoniste, ne se rattache à la Phocide que par une circonstance de sa jeunesse [1] qui n'est rappelée par rien, pas même par la présence de son aïeul Autolycus. Les souvenirs de la contrée ont pour représentant Schédius, le général des Phocidiens au siége de Troie [2]; Thyia, l'institutrice des orgies célébrées sur le Parnasse [3], et le groupe qui réunissait Iaséus, un héros phocidien d'ailleurs inconnu, au jeune Phocus, qui, pendant son séjour dans la contrée nommée plus tard d'après son nom [4], s'était lié d'une étroite amitié avec Iaséus. J'ai déjà fait voir que ce groupe d'Iaséus et de Phocus occupait le centre de la zone supérieure, et cette place prééminente, assignée aux représentants de la tradition locale, montre que Polygnote n'avait pas voulu traiter le sujet de la Nécyomancie, tout à fait en dehors des souvenirs héroïques et religieux de la Phocide; mais là se bornait tout son effort, et ces allusions clair-semées ne pouvaient aboutir à une transformation du sujet. L'histoire primitive et mythologique de la contrée ne tenait donc, dans la composition de gauche, qu'une place toute secondaire, et la pensée inspiratrice de Polygnote ne doit pas non plus être cherchée dans cette direction.

Il en est de même de la tradition héroïque, considérée sous son aspect général et comme intéressant la Grèce entière. Le premier sujet pourrait à la rigueur se rattacher à cet ordre d'idées, puisqu'il s'y agit du dénoûment de l'entreprise la plus importante et la plus glorieuse qui ait eu lieu dans les temps primitifs de la Grèce; mais il y avait dans la manière dont le peintre avait conçu ses tableaux moins de triomphe que de tristesse, et l'on verra bientôt que cette moitié du travail de Polygnote s'explique d'une façon plus directe et plus naturelle. Quant à l'autre sujet, il est de toute impossibilité de rattacher à une donnée héroïque commune les épisodes de toute nature qui

[1] *Odyss.*, T, v. 413 et seq.
[2] Homer., *Iliad.*, B, v. 517; P, v. 506. — Apollodor., III, 10, 8. — Pausan., X, 4, 1.
[3] Pausan., X, 6, 2.
[4] Idem, X, 1, 1.

le composent : un lien de cette espèce n'y existe certainement pas, et quand bien même nous n'aurions pas été refroidi pour des recherches de ce genre par la conviction, puisée dans l'étude des monuments, que les anciens étaient loin de s'être préoccupés de considérations pareilles au point que l'imaginent des savants très-recommandables, quand bien même nous mettrions au service de l'opinion embrassée par eux une érudition persévérante et une subtilité à toute épreuve, nous ne pourrions produire qu'un résultat artificiel, incomplet et contradictoire. Les compositions de la lesché n'avaient pas plus le cachet exclusif de l'histoire ou de la tradition que celui de la poésie.

Pausanias, malgré ses réticences et ses divagations, se charge de nous révéler lui-même le caractère éminemment religieux des peintures de Polygnote. C'est à l'occasion du personnage de Néoptolème, placé au centre de la première moitié, qu'il s'explique le plus clairement [1]. « Seul parmi les » Grecs, Néoptolème a été représenté massacrant encore les Troyens, parce » que la peinture était destinée à décorer le tombeau de ce héros; » mot à mot : « parce que Polygnote devait exécuter toute sa composition au-dessus » de la sépulture de Néoptolème. » *Νεοπτόλεμον δὲ μόνον τοῦ Ἑλληνικοῦ φονεύοντα ἔτι τοὺς Τρῶας ἐποίησεν ὁ Πολύγνωτος, ὅτι ὑπὲρ τοῦ Νεοπτολέμου τὸν τάφον ἡ γραφὴ πᾶσα ἔμελλεν αὐτῷ γενήσεσθαι.* De quelque manière qu'on entende cet embarrassant *ὑπὲρ*, soit quant à la position réciproque de la lesché et du tombeau de Néoptolème, soit quant au rapport de la double composition (*ἡ γραφὴ πᾶσα*) avec le tombeau du fils d'Achille, personne n'a hésité et ne pouvait hésiter à reconnaître la relation manifestement établie entre ce monument et les sujets traités par Polygnote. Si je vais un peu plus loin dans mon interprétation, j'y suis autorisé par l'affinité des leschés et des tombeaux constatée dans la première partie de ce Mémoire; mais une version plus littérale et plus timide ne saurait annuler l'importance de la remarque exprimée par Pausanias.

Cette remarque d'ailleurs ne pourrait devenir pleinement intelligible, si l'on négligeait d'en rapprocher l'usage, si répandu chez les anciens, d'établir dans la décoration des sépultures un contraste entre la destinée du mort et la manière dont on le représentait. Sur le plus grand nombre des sarcophages

[1] Pausan., X, 26, 1.

de l'époque romaine, le héros, figuré dans toute l'activité de la vie, était l'image de celui dont le tombeau renfermait les restes. Très-souvent on lui donnait les mêmes traits ; dans bien des circonstances, le sarcophage, acheté en fabrique, fut employé avant son entier achèvement, et nous y trouvons non sculptée la tête du protagoniste qu'on avait réservée pour en faire un portrait.

Ceux qui dédiaient ces tombes à leurs parents ou à leurs amis ne se proposaient pas seulement une vaine consolation en opposant ce que le défunt avait été avec ce que la mort l'avait fait : une pensée plus ou moins précise de résurrection et de renaissance résulte aussi de l'étude des sarcophages, et c'est à cet ordre d'idées où l'on fait succéder la vie à la mort, et la mort à la vie par un enchaînement perpétuel, que se rattache l'action attribuée à Néoptolème, et en cela la peinture de la lesché est conforme à ce qui fut pratiqué dans les siècles suivants. Ce héros était représenté seul, parmi les Grecs, *mettant à mort les Troyens*, φονεύοντα τοὺς Τρῶας, et pourquoi? Parce que le sujet représenté était destiné à la décoration de sa sépulture. L'allusion s'achève par le complément de l'histoire de Néoptolème. Celui-ci, renouvelant la destinée éclatante et rapide de son père, après avoir promené la mort dans Troie en cendres avec une furie sans égale, devait bientôt succomber à Delphes dans le parvis du temple d'Apollon : les cadavres amoncelés sous ses coups, dans la composition de Polygnote, étaient comme un présage du sort qui lui était réservé à lui-même. Le seul personnage qui pût exprimer la vie, dans cette composition, était celui dont elle devait rappeler la mort.

En effet, si l'on examine dans son ensemble la partie droite de la lesché, on sera frappé du caractère de destruction qu'elle présente : c'est bien le sujet résumé dans l'expression du poëte : περιθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν. Ce qui n'y périt pas est destiné à disparaître immédiatement après. On emporte les morts, on dépouille les maisons, on charge les vaisseaux, le butin et les captives sont accumulés sur le rivage ; les chefs ne s'arrêtent un moment que pour vider un incident dont ils redoutent les suites pour la sécurité de leur propre retour. Épéus, non content de la dépopulation de Troie, s'acharne sur ses murailles dont il voudrait faire disparaître jusqu'au dernier vestige. On comprend qu'au bout de très-peu de temps, dans quelques heures peut-être,

cette plage encore si animée sera livrée à la solitude et au silence. L'idée de la destruction et de la mort ne pouvait s'offrir sous une image plus frappante.

Chercher dans la diversité des épisodes quelque chose de plus que cette grande et simple pensée, ce serait peut-être méconnaître les droits de l'art, au moins égaux à ceux de la poésie : il n'est personne qui n'ait été frappé, en regardant les tombeaux antiques, des masques tragiques qui les décorent, mais la science n'a pas encore donné une explication satisfaisante de ces emblèmes. Il faut y voir, selon nous, une image mélancolique de notre ignorance des choses de l'autre vie et des illusions qu'on peut se faire à cet égard; et l'on doit en même temps se souvenir que le théâtre des anciens avait, comme leurs sépultures, une destination principalement religieuse.

La relation des sujets traités par les poëtes dramatiques de la Grèce avec les dogmes religieux laisse encore beaucoup à désirer pour être bien connue, et c'est probablement à l'absence de renseignements précis sur un point de cette importance, que je dois l'indulgence avec laquelle les personnes dont le suffrage m'est évidemment le plus précieux ont accueilli quelques réflexions qui m'ont été récemment suggérées par l'étude du *Philoctète* de Sophocle. Ce n'est pas le lieu de répéter ici ce que j'ai dit ailleurs [1], quoique bien imparfaitement : je me contente de poser comme un fait incontestable que jusqu'à une époque qui peut être fixée hypothétiquement à la mort de Socrate, nulle tragédie grecque n'a été conçue en dehors des dogmes religieux.

Mais, après que cette base a été posée, il ne faut pas croire que la liberté du poëte soit restée enchaînée à l'extrême. Au contraire, nous devons penser qu'à la condition de rester fidèle aux données principales de son sujet, l'auteur du drame a pu se livrer à son imagination, et que tous les développements compatibles avec le thème fondamental ont été accueillis par le public religieux, non-seulement sans sévérité, mais avec faveur.

L'âge où brilla Polygnote [2] tombe en plein dans celui qui vit les triomphes dramatiques d'Eschyle et de Sophocle, de même que les commencements d'Euripide. On ne saurait donc s'étonner si cet artiste a traité ses sujets

[1] *Correspondant*, t. XXXVI, pp. 593-604.

[2] Bœttiger, *Ideen zur Archäologie der Malerei*, pp. 261-273. — Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, pp. 452-457.

dans le goût du théâtre d'Athènes, et si l'on y trouve une influence évidente de la tragédie. Aussi doit-on, je pense, lui appliquer la règle que j'ai posée à l'égard du drame, et, après avoir reconnu l'intention générale qui lui a fait choisir la destruction de Troie pour servir à l'ornement du tombeau de Néoptolème, éviter de chercher trop subtilement des intentions particulières du même genre dans les épisodes de cette vaste composition. Je n'hésiterais donc pas à imiter mes devanciers, en reconnaissant dans le contraste du triomphe de la coupable Hélène avec les malheurs de la chaste Cassandre, une conception purement poétique, si, d'un autre côté, le personnage même d'Hélène, traité par les auteurs tragiques d'une manière qui ne peut se concevoir en dehors des allusions religieuses, n'avait pas un rôle saillant et distinct dans une scène de destruction et de mort comme celle que Polygnote avait représentée.

Hélène, type de cette beauté réelle et persistante qui, dans les races puissantes et sous l'influence des climats tempérés, semble soutenir une lutte contre l'action du temps, traverse les calamités de sa double patrie avec une sérénité insultante. Indépendamment de la grande composition de Polygnote, des monuments nombreux nous montrent son premier époux trop heureux de rentrer en possession de son infidèle moitié, et la ramenant à Sparte comme en triomphe. Elle régnait à Troie, ainsi qu'en témoignent les vers de l'Iliade, et l'Odyssée, après le retour en Grèce de la fille de Léda, ne signale pas l'affaiblissement d'un seul de ses charmes. La fable et les œuvres de l'art nous conduisent à la suite d'Hélène au delà des limites de sa vie. Elles nous la font voir régnant sur les ombres, et partageant avec Achille, le type de l'activité, de la force et de la beauté dans le sexe viril, la royauté de l'autre vie dans une île reculée du Pont-Euxin [1]. Cette apothéose d'Hélène nous aide à mieux comprendre pourquoi l'on disait que Troie n'avait jamais possédé qu'un fantôme de cette reine, et comment, dans la fiction d'Euripide [2], avec un mépris singulier de ce qu'il pouvait y avoir d'historique dans le personnage, Ménélas, au lieu de la rencontrer à Troie, la trouvait cachée par les dieux dans le pays le plus religieux de l'antiquité, c'est-à-dire dans l'Égypte.

Nous n'avons pas besoin d'approfondir davantage le caractère mystérieux

[1] Philostrat., *Heroic.*, XIX, 16.

[2] *Helen.*, v. 22 et seq.; 585 et seq.; 610 et seq.; 1135; 1282 et seq.

du personnage d'Hélène, et d'en chercher la trace jusque dans des traditions d'une forme extrêmement récente, où cette héroïne, à l'exemple de ce qu'on a reproché, sans doute mal à propos, à la subtilité des grammairiens grecs, se trouve personnifier la lune [1], dont en grec elle porte le nom à peine altéré [2]. Indépendamment de ce rapprochement, que je suis loin de rejeter, Hélène se suffit à elle-même pour exprimer cette jeunesse éternelle de la nature, qui dégage de la destruction même des principes de reproduction et de renaissance, et amène la succession des êtres où l'on retrouve la vie dans l'image même de la mort.

Je m'arrête ici, non-seulement par prudence, mais par conviction : toutefois, je dois reconnaître en même temps que, dans un tombeau d'une nature particulière comme celui de Néoptolème, un tombeau consacré au souvenir d'un héros divinisé qui, plus tard, devait être honoré comme le sauveur de Delphes [3], dans une ville sacrée, siége d'un oracle considéré comme l'interprète de la sagesse divine, ce qui pouvait suffire pour les particuliers à la religion de la mort, n'en aurait offert qu'une expression incomplète, si la décoration s'en fût bornée à des scènes de carnage semblables aux combats de gladiateurs figurés sur certains tombeaux, et si le peintre n'eût donné satisfaction au sentiment d'immortalité que possède l'homme, en représentant, après la destruction à la surface de la terre, la destinée de l'âme dans l'autre vie.

Pausanias nous l'a dit, tout ce vaste ensemble de peintures, ἡ γραφὴ πᾶσα, était conçu dans une intention funèbre. Et en effet, le choix fait de la Nécyomancie pour sujet de la seconde moitié, achève de démontrer l'exactitude de la remarque du Périégète. Mais on sait comment Homère a peint la destinée des âmes après la vie, et surtout les inductions que les modernes ont tirées des paroles du poëte. Si le peintre n'avait eu à offrir aux regards que la pâle et effrayante image de ces ombres en proie à d'éternels regrets et avides du sang des victimes, si son but eût été d'agiter devant les spectateurs le masque de Méduse envoyé par Proserpine, il aurait pu se contenter des scènes lugu-

[1] Eustath. *ad* Homer. *Odyss.* Δ, p. 1488. — Cf. Welcker, *Die Æschylische Trilogie*, p. 281, et Em. Rückert, *Troja*, p. 191.

[2] Cf. Ch. Lenormant et J. De Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 297 et t. IV, p. 95.

[3] Pausan., I, 4, 4; X, 23, 3.

bres de sa première composition, et les figures plutôt riantes qu'il a entremêlées dans la seconde, ces jeunes filles suspendues sur la balançoire ou jouant aux osselets, n'auraient été qu'un correctif bien imparfait de la désespérante tristesse, inhérente à son sujet.

Mais Polygnote ne s'était pas borné à traduire en figures le chant XI de l'Odyssée, nous l'avons déjà démontré, et quand on a trouvé le fil qui doit guider dans le labyrinthe de ses intentions, on n'est plus tenté de lui reprocher d'avoir corrigé la monotonie par l'incohérence. Ce fil, qui semble avoir échappé à tout le monde, n'était pourtant pas bien difficile à saisir; il suffisait de rapprocher plusieurs passages de la description de Pausanias qui, séparés, n'ont qu'une signification incomplète, mais qui, réunis, s'expliquent les uns par les autres.

Le premier de ces passages est relatif aux personnages que Charon était représenté conduisant dans sa barque. « On ne sait pas bien, dit Pausanias, » quels sont ceux qui paraissent dans le navire. Celui qui porte le nom de » *Tellis* est figuré comme un éphèbe, et l'autre appelé *Cléobœa*, est une » jeune fille qui tient sur ses genoux une ciste, du genre de celles qui sont » dédiées à Cérès. Tout ce que je sais de ce Tellis, c'est qu'Archiloque en » descendait à la troisième génération. Quant à Cléobœa, on prétend que, » la première, elle apporta de Paros à Thasos les mystères de Cérès. » Οἱ δὲ ἐπιβεβηκότες τῆς νεὼς οὐκ ἐπιφανεῖς εἰς ἅπαν εἰσὶν, οἷς προσήκουσι. Τέλλις μὲν ἡλικίαν ἐφήβου γεγονὼς φαίνεται, Κλεοβοία δὲ ἔτι παρθένος, ἔχει δὲ ἐν τοῖς γόνασι κιβωτὸν, ὁπαίας παιεῖαθαι νομιζουσι Δήμητρι. Ἐς μὲν δὴ τὸν Τέλλιν τοσοῦτον ἥκουσα, ὡς ὁ ποιητὴς Ἀρχίλοχος ἀπόγονος εἴη τρίτος Τέλλιδος· Κλεοβοίαν δὲ ἐς Θάσον τὰ ὄργια τῆς Δήμητρος ἐνεγκεῖν πρώτην ἐκ Πάρου φασίν. Polygnote était de Thasos, et c'est déjà une indication importante, qu'il ait tenu à représenter la femme à laquelle sa patrie devait l'initiation aux mystères de Cérès. Le Périégète dit, de plus, que ces mystères avaient passé de l'île de Paros dans celle de Thasos; il suit de là que ce n'est pas au hasard qu'il a placé auprès de Cléobœa un des ancêtres d'Archiloque qui, lui-même, était de Paros. L'auteur des Iambes florissait vers le commencement du septième siècle avant notre ère. Son bisaïeul, d'après les probabilités ordinaires, devait avoir été dans sa première jeunesse environ cent ans auparavant. Mais pourquoi le peintre aurait-il associé de cette manière *Tellis* à *Cléobœa*, si le pre-

mier n'avait rien de commun avec l'institution des mystères? Puisque la réticence évidemment étudiée de Pausanias nous force de poser cette question, il ne nous est pas interdit de remarquer que le nom de *Tellis*, en rapport avec le mot qui désigne l'*initiation*, τελετὴ, ne semble pas adopté au hasard. Si Cléobœa, le témoignage est formel, avait apporté les mystères de Cérès de Paros à Thasos, *Tellis* pouvait bien les avoir amenés à Paros de quelque autre endroit, peut-être de l'Attique, et d'après la supputation dont les éléments nous ont été fournis par Pausanias, cet événement devait avoir eu lieu environ huit cents ans avant notre ère, ou peu de temps avant la première olympiade. Ce qui paraît certain, c'est que Polygnote, citoyen de Thasos, adopté plus tard par Athènes, avait voulu faire voir à quelle source il avait puisé la connaissance des mystères de Cérès, et glorifier dans la représentation des enfers la personne à laquelle sa première patrie était redevable de ce bienfait. Ajoutez, par une hypothèse vraisemblable, le lien de Paros avec l'Attique, au lien de Thasos avec Paros, et l'on aura une filiation capitale au point de vue de la religion, essentielle à celui de la pensée fondamentale de Polygnote.

A l'extrémité contraire de la même composition, on voyait des femmes tenant des vases à demi brisés, du flanc desquels s'échappait l'eau qu'elles s'efforçaient d'emporter; la première était jeune et belle, la seconde d'un âge déjà avancé : ni l'une ni l'autre n'avait une inscription séparée, mais on trouvait au-dessus de toutes les deux une légende commune, qui disait qu'elles n'avaient pas été initiées. Nous avons fait voir dans notre restitution qu'on devait placer immédiatement après sur la même ligne le *pithos* autour duquel un vieillard, un enfant, une jeune fille et une vieille femme étaient occupés, comme les deux personnages précédents, à puiser de l'eau dans des vases dont l'un paraissait brisé, et à la verser dans le pithos, lequel rendait sans doute immédiatement ce qu'il avait reçu.

Avant de rapporter la réflexion que cette scène suggère au Périégète, je demande la permission d'intercaler ici une autre remarque qu'il vient de faire presque immédiatement auparavant, à propos du personnage de *Nomia*. L'auteur, après avoir décrit la figure de *Callisto* assise sur la peau d'une ourse, certainement en souvenir de sa métamorphose, ajoute qu'elle avait les pieds

posés sur les genoux de Nomia, et comme pour prévenir l'objection de ceux qui s'étonneraient de trouver une nymphe, c'est-à-dire un être de nature supérieure à l'homme, entre les ombres des morts : « J'ai déjà dit, poursuit-» il, dans un autre endroit de mon livre, qu'au rapport des Arcadiens, Nomia » était une nymphe particulière à leur contrée : c'est une opinion reçue chez » les poëtes, que les nymphes, quoique prolongeant leur existence beaucoup » au delà des bornes ordinaires, n'échappent pas toutefois absolument à la » mort. » Ἐδήλωσε δέ μοι τὰ πρότερα τοῦ λόγου, φάναι τοὺς Ἀρκάδας, Νομίαν εἶναί σφισιν ἐπιχώριον Νύμφην· τὰς Νύμφας δὲ εἶναι πολὺν μέν τινα ἀριθμὸν βιούσας ἐτῶν, οὐ μέντοι παρά-παν γε ἀπηλλαγμένας θανάτου, ποιητῶν ἐστιν ἐς αὐτὰς λόγος.

Ceci se rapporte à une croyance élégamment développée dans l'hymne homérique à Vénus (v. 265-73), et suivant laquelle il existait des nymphes, appelées par quelques-uns Dryades ou Hamadryades, dont l'existence était attachée à celle des arbres avec lesquels elles étaient nées. Mais Nomia était d'un autre ordre; elle avait donné son nom, en Arcadie, à une chaîne de montagnes [1], et son rang était certainement celui des nymphes qu'Homère n'hésite pas à appeler *déesses* et *filles de Jupiter*. Cette distinction ne peut avoir échappé à Pausanias, qui prend volontairement le change, afin de rester, à propos de Nomia, comme des autres figures réunies par Polygnote à gauche de la lesché, dans l'opinion du commun des spectateurs. Un autre moins scrupuleux que lui aurait pu remarquer que le peintre avait déjà pris dans sa composition bien des libertés, que les personnages emblématiques n'en étaient pas absents, et que Nomia, dont les genoux servaient de support aux pieds de Callisto, aurait pu aisément passer pour une personnification de la patrie de cette héroïne.

Mais cette définition prétendue de la nature des nymphes aurait bien pu s'appliquer, avec une faible modification, à celle des héros. Ceux-ci forment de même une race intermédiaire entre les dieux et les hommes : leur existence ne s'étend pas au delà des bornes ordinaires, mais après leur vie, ils reçoivent l'immortalité en récompense de leurs exploits, et de même qu'aux nymphes, on leur rend un culte qui ne se confond pas avec celui des dieux.

[1] Pausan., VIII, 38, 8.

Cela dit, j'en reviens à l'opinion que le Périégète exprime, à propos des personnages rassemblés autour du *pithos :* « Je conjecture que ces gens sont » de ceux qui ont témoigné du mépris pour les cérémonies qu'on accomplit » à Éleusis ; car les anciens Grecs tenaient l'initiation d'Éleusis dans une telle » estime, qu'ils la mettaient autant au-dessus de toutes les pratiques du même » genre, que les dieux sont supérieurs aux héros. » Ἡμεῖς δ' ἐτεκμαιρόμεθα, εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὸς ἀγαθοῦ λόγῳ· οἱ γὰρ ἀρχαιότεροι τῶν Ἑλλήνων τελετὴν τὴν Ἐλευσινίαν πάντων, ὁπόσα ἐς εὐσέβειαν ἥκει, τοσούτῳ ἦγον ἐντιμότεραν, ὅσῳ καὶ θεοὺς ἐπίπροσθεν ἡρώων. Il me semble qu'il résulte de cette dernière expression un enseignement considérable.

On doit remarquer d'abord qu'aucun des dieux, même de l'ordre inférieur, n'intervient dans les deux compositions de la lesché. A l'endroit même où Pausanias pourrait nommer une furie, lorsqu'il est question du supplice infligé au sacrilége, l'expression que l'auteur emploie est une périphrase embarrassée : « La femme qui le punit connaît les poisons et d'autres moyens de » faire souffrir les hommes. » Γυνὴ δὲ ἡ κολάζουσα αὐτὸν φάρμακα, ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν εἰδὲν ἀνθρώπων. On a vu ce qui concerne la nymphe Nomia. Il y a deux cultes, celui des héros et des nymphes et celui des dieux, l'un bien inférieur à l'autre. Il y a deux religions, l'une extérieure et populaire, l'autre secrète et qui s'élève au-dessus de la première de toute la supériorité des dieux sur les héros. Puisque nous n'avons sous les yeux que des héros, nous ne voyons rien qui ne se rapporte à la religion extérieure ; mais avec l'initiation, et surtout avec celle qui se communique à Éleusis, on pourra percer cette enveloppe et pénétrer jusqu'au fond des dogmes religieux.

J'ignore sous l'effet de quelle préoccupation M. Welcker a pu croire qu'il n'existait aucun rapport entre les peintures de la lesché et les doctrines éleusiniennes. Pour moi, si je compare les deux extrémités de la composition de gauche, la seconde achève de m'expliquer la première, et puisque, d'après l'opinion que le scrupuleux Pausanias n'ose nous donner que comme une conjecture, on avait représenté d'un côté la punition infligée aux contempteurs des mystères d'Éleusis, les personnages qui, de l'autre, se montrent avec les caractères de l'initiation, doivent se rattacher à la même source religieuse. De Thasos, par Cléobœa, nous avons remonté à Paros ; de Paros,

Tellis semblait nous ramener à l'Attique : la preuve qui nous manquait pour compléter cette filiation me semble trouvée, et je n'hésite plus à croire que Polygnote qui, lui-même, avait passé de la cité de Thasos à celle d'Athènes, avait voulu consacrer dans Delphes, au nom des Cnidiens, par l'autorité même de l'oracle, les doctrines enseignées à Éleusis.

Ces doctrines ont deux aspects distincts : l'un se rapporte à l'introduction de l'agriculture parmi les hommes, l'autre à la connaissance des dieux, et surtout à la destinée des âmes dans l'autre vie. Ce n'est pas ici le lieu de montrer, comme je l'ai fait ailleurs[1], en quoi ces deux aspects peuvent se rattacher à un centre commun. Il est certain que, dans les peintures d'un tombeau, surtout du tombeau de Néoptolème, il ne peut être question que des croyances relatives au sort des initiés après leur mort. L'allégorie qu'a adoptée l'artiste lui est dictée par le nom du héros qu'il célèbre, et il ne saurait puiser à une source poétique plus attrayante que celle qui lui est fournie par le chantre d'Achille et de son fils; mais ce n'est une raison ni pour lui, ni pour le spectateur, de s'en tenir à la donnée vague et mélancolique de l'Odyssée.

Si j'avais à examiner le caractère des opinions qu'Homère professe en cet endroit, je ne serais sans doute ni si réservé ni si rigoureux que mes devanciers. Les Grecs, entourés de toutes parts par des peuples dont les croyances se rattachaient à des religions savantes (nous n'en pouvons douter aujourd'hui), n'ont pas la responsabilité des dogmes qu'on leur avait transmis. Leurs initiateurs ne leur avaient enseigné rien de bien consolant, quant à une véritable et distincte immortalité de l'âme humaine, et même la croyance qui, chez les Égyptiens, ne rassure pas à cet égard, en remontant vers le nord et redescendant dans la Grèce par le sommet de la péninsule, s'était empreinte de couleurs beaucoup plus sombres. Je pourrais, à cet égard, donner une suite de preuves qui ne laisseraient pas que d'être instructives. On s'expliquerait ainsi pourquoi Homère, lorsqu'il parle de l'empire des morts, ne s'occupe ni de l'Égypte ni de l'Orient, mais fait remonter son héros jusqu'aux ténèbres éternelles du pays des Cimmériens, où plus tard on retrouvera le

[1] *Mémoire sur les représentations qui avaient lieu dans les mystères d'Éleusis*, dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. XXIV, 1re partie.

siége de la royauté funèbre qu'Achille partage avec Hélène. Mais je ne veux toucher, dans ce sujet encore mal expliqué, que les points qui se rapportent au monument dont j'ai entrepris l'explication.

Polygnote a voulu donner l'image allégorique de la doctrine d'Éleusis. Si le tableau de l'autre vie, telle que l'Odyssée la représente, eût été contraire à cette doctrine, il n'est pas probable que le peintre de Thasos eût entrepris de le reproduire; mais il n'y avait pas sans doute de différence essentielle dans le fond, et c'est pourquoi l'artiste se contenta de modifier et de développer, dans le sens mystique, l'invention du poëte. C'est en suivant cette trace que nous devons trouver la clef de la composition qui nous occupe.

Ici je dois appeler à mon secours un monument qui, bien que très-connu des antiquaires et publié dans divers recueils, n'a pourtant pas encore été l'objet d'un travail approfondi : je veux parler du précieux miroir étrusque à deux registres qui, du cabinet Durand, a passé dans la collection de la Bibliothèque impériale [1]. Sur la zone supérieure, nous y voyons représenté *Jupiter*, TINIA, assis sur son trône, et devant lui *Hercule*, HERCLE, debout et diadémé, tenant dans la main gauche sa massue relevée et portant sur la droite un enfant ailé, en tout semblable à l'*Amour*, et dont le nom étrusque, EPIUR, n'a pu être expliqué jusqu'ici d'une manière satisfaisante [2]. Hercule semble présenter cet enfant à Jupiter. A chaque extrémité du tableau, deux déesses à demi nues, assises sur des trônes, paraissent prendre un vif intérêt à l'action d'Hercule. L'une, à la gauche de Jupiter, se distingue par une stéphané relevée et une oie placée à ses pieds; elle porte le nom de THALNA; l'autre, TURAN, tient un sceptre surmonté d'une grenade, et une tige de myrte s'élève auprès d'elle.

Nous verrons bientôt s'il est possible de pénétrer le sens de cette composition. Pour y parvenir peut-être, il faut descendre à la bande inférieure, qui, dans la circonstance présente, a pour nous un intérêt particulier. Nous y voyons une scène où tout le monde a reconnu une image de la région infernale. *Hélène*, ELINAI, reine de ces lieux, y reçoit l'ombre d'*Agamemnon*,

[1] De Witte, *Catalogue Durand*, n° 1972. — *Monuments inédits de l'Institut archéologique.*, t. II, pl. VI. — Gerhard, *Etruskische Spiegel*, pl. CLXXXI.

[2] *Annales de l'Inst. arch.*, t. VII, 1835, p. 277 et t. XII, 1840, p. 268.

ACHMEMRUN, et, lui tendant une main, semble exprimer par le geste de l'autre toute la compassion que lui font éprouver ses infortunes. Hélène est placée entre ses deux époux, dont le premier, *Ménélas*, MENLE, rajeuni et tenant la lance, semble s'apprêter à boire un breuvage magique qu'Hélène lui aurait donné comme une autre Circé. Le second, *Alexandre*, ELCHSNTRE, tient de même une lance, et tourne le dos à Agamemnon. Du reste, la parité est complète entre Ménélas et Pâris, et, sans les inscriptions, on les prendrait pour les Dioscures. Du côté de Pâris, et à l'extrémité du tableau, un autre héros, coiffé du bonnet phrygien, exprime, par son geste, l'aversion qu'il ressent pour le nouvel hôte des enfers. Son nom étrusque, AEVAS, probablement le fils de l'*Aurore* (Ἠώς et Ἀώς dans le dialecte dorien), est celui que Memnon porte sur d'autres monuments étrusques [1]. Deux génies féminins nus et ailés complètent le tableau : l'un offre une couronne à Pâris, ou peut-être la prépare-t-il pour Agamemnon, dont seulement il se trouve un peu éloigné; une biche est à ses pieds; l'autre est occupé à tirer avec un style le parfum renfermé dans un lécythus; l'arbre qui croît à ses pieds pourrait aisément être pris pour un saule. Les noms étrusques de ces deux génies, MEAN et LASA THIMRAE, ne nous apprennent rien ni sur leur origine, ni sur le sens qu'il faut attribuer à leur intervention.

L'ordonnance de cette scène offre une précieuse analogie avec celle de la zone inférieure dans la composition de Polygnote. Au centre, Hélène y remplace Achille, mais on sait les liens que la tradition religieuse avait établis entre ces deux ombres, et cette substitution, après le rôle important et distinct que nous avons vu jouer à Hélène dans *la Destruction de Troie*, doit avoir pour nous un intérêt considérable. Achille, assis au milieu, comme roi des ombres dans la partie gauche de la lesché, se rattache exactement à la tradition homérique. Ulysse, s'adressant au héros, lui dit : « Depuis que tu » es venu dans ces lieux, tu exerces une grande autorité sur les morts : » c'est pourquoi, bien que privé de la vie, tu ne dois pas t'affliger, ô » Achille ! »

.... Νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν,
Ἐνθάδ' ἐών· τῷ μήτι θανὼν ἀκαχίζευ, Ἀχιλλεῦ [2].

[1] Voy. *Ann. de l'Inst. arch.*, t. VI, 1834, p. 185.
[2] *Odyss.*, Λ, v. 484-485.

Achille lui répond : « Ne cherche pas, noble Ulysse, à me consoler de » ma mort : j'aimerais mieux, comme laboureur, servir un maître obscur et » sans fortune, que de régner sur tous les morts. »

Μὴ δή μοι θάνατόν γε παραίδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ·
Βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ,
Ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίοτος πολὺς εἴη,
Ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν [1].

Quoiqu'il y ait plus de force dans l'expression *ἀνάσσειν* que dans celle de *μέγα κρατέειν*, on ne doit guère hésiter à ajouter, pour compléter le sens du dernier vers, « que de régner [*comme je le fais*] sur les morts. » Si les interprètes n'ont pas eu l'idée de ce complément, c'est qu'on ne songeait pas à chercher jusque dans Homère la trace des idées mystiques de l'antiquité sur ce héros.

L'Achille de la lesché n'est séparé d'Agamemnon que par Protésilas, de même que l'ombre du roi des Grecs, sur le miroir, n'est séparé d'Hélène que par Ménélas. Rien ne dit que, dans la peinture de Polygnote, Agamemnon ne fût pas enveloppé du voile dans lequel il avait reçu la mort, comme sur le monument étrusque. De même que, chez Homère, l'âme du fils d'Atrée est représentée désolée :

Ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχὴ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο
Ἀχνυμένη. . . . [2],

de même que le poëte peint l'énervement dans lequel la mort l'avait jeté :

Ἀλλ' οὐ γάρ οἱ ἔτ' ἦν ἴς ἔμπεδος, οὐδέ τε κίκυς,
Οἵη περ πάρος ἔσκεν ἐνὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι [3],

l'artiste le montrait avec une espèce de béquille sous l'aisselle, et s'appuyant

[1] *Odyss.*, Λ, v. 487-490.
[2] *Ibid.*, Λ, v. 386-387.
[3] *Ibid.*, Λ, v. 392-393.

de plus des deux mains sur un bâton : *Ἀγαμέμνων δὲ μετὰ τὸν Ἀντίλοχον σκήπτρῳ τε ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην ἐρειδόμενος, καὶ ταῖς χερσὶν ἐπανέχων ῥάβδον*; arrangement bizarre et qui ne peut avoir eu d'autre objet que de rendre sensible aux yeux l'affaiblissement indiqué par le poëte. Le grand voile du miroir complète l'ajustement du roi des rois, plutôt qu'il ne fournit un renseignement contraire.

Dans la lesché, à peu de distance d'Achille, sur sa gauche, on rencontrait la figure de Memnon, et presque immédiatement après celle de Pâris. Nous avons également, sur le miroir, Pâris et Memnon dans l'ordre inverse; mais du même côté, le côté des héros troyens, opposé à celui des Grecs, et ce contraste se manifeste, sauf de légères exceptions, dans la peinture de la lesché. En un mot, le rapport entre les deux monuments, dont nous avons soupçonné l'existence, se prononce avec une évidente clarté.

Nous ne rencontrerons pas la même analogie en comparant les registres supérieurs du miroir et de la *lesché;* mais du moins, pour l'explication de cette partie du monument étrusque, le texte de l'Odyssée ne nous sera pas inutile. Le poëte dit, en parlant d'Hercule : « Après Sisyphe, je vis Hercule, » ou plutôt son ombre; car ce héros, entre les immortels, goûtait la joie » des festins, et possédait Hébé à la jambe élancée, fille du grand Jupiter » et de Junon, dont la chaussure est d'or. »

Τὸν δὲ μέτ' εἰσενόησα βίην Ἡρακληείην,
Εἴδωλον : αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
Τέρπεται ἐν θαλίῃς, καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην
Παῖδα Διὸς μεγάλοιο καὶ Ἥρης χρυσοπεδίλου [1].

Le miroir nous montre Hercule, Jupiter et Junon, et la seconde femme, la *Turan* étrusque, que l'on assimile ordinairement à Vénus, pourrait bien, dans cette circonstance, tenir la place d'Hébé, et figurer comme épouse d'Hercule. L'enfant que celui-ci présente à Jupiter serait, dans cette hypothèse, le fruit de l'union du héros avec la déesse de la jeunesse. Apollodore [2],

[1] *Odyss.*, Λ, v. 600-603.
[2] II, 7, 7.

le seul des écrivains de l'antiquité qui ait parlé de la descendance d'Hercule et d'Hébé, leur donne deux fils, Alexiarès et Anicétus; mais ces deux enfants pouvaient bien se résumer en un seul, et c'est ce que le miroir semble démontrer. Quant au nom étrusque de l'enfant qu'Hercule porte dans ses bras, j'ai pensé depuis longtemps que, dans la fin du mot *Epiur*, on pouvait reconnaître celui d'*Éros* (voisin de la désinence du premier nom rapporté par Apollodore, *Alexiarès*), et que le commencement offrait en grec de l'analogie avec ἔπος, qui, de même qu'*Éros*, exprime l'idée de la *parole*. J'ajoute aujourd'hui qu'*Epiur* semble composé du nom d'Hébé et du commencement de celui d'*Héraclès*.

La doctrine de l'apothéose des héros bienfaiteurs de l'humanité passe pour avoir été enseignée dans les mystères d'Éleusis. Rien ne paraîtrait donc plus conforme à la tradition éleusinienne que la division offerte par le miroir entre le ciel et l'enfer, les héros divinisés, tels qu'Hercule, et les ombres gémissantes, telles que celle d'Agamemnon. Mais ici l'analogie entre le miroir et la lesché cesse d'exister, et, dans la partie supérieure de la composition de Polygnote, au lieu de la peinture du ciel, nous allons trouver un développement des idées qui se rapportent à l'enfer. Serait-ce une raison pour croire qu'en cela le peintre s'éloignait plus que le graveur du miroir de la source éleusinienne? Nous ne le pensons pas. Au fond, l'opinion poussée jusqu'à l'évhémérisme, suivant laquelle non-seulement les héros divinisés, mais les dieux, n'auraient été que des hommes récompensés de leurs vertus, plus encore par un culte public que par une immortalité positive, cette opinion, dis-je, ne devait appartenir qu'à l'écorce de la doctrine. Tout nous démontre qu'on enseignait dans l'Éleusinium une apothéose commune à tous les initiés, j'allais dire à l'humanité entière, et Polygnote, en rassemblant tous les morts dans les limites du même empire, se montrait d'une orthodoxie plus profonde et plus sévère que l'auteur de la composition reproduite sur le miroir.

Il faudrait maintenant entrer dans le détail des épisodes de la rangée supérieure, afin d'en faire pénétrer le sens; mais une difficulté m'arrête : on a déjà vu que les descriptions de Pausanias devaient être incomplètes. Plusieurs personnages sont désignés uniquement par leurs noms, sans que

l'auteur indique aucun attribut qui leur soit propre. Comment donc une explication qui serait très-difficile, si nous avions le monument lui-même sous les yeux, peut-elle rester possible avec des lacunes aussi considérables que celles qui existent dans nos informations? Une observation que j'ai faite contribuera sans doute à réduire un peu la difficulté. Je remarque que, parmi les héroïnes, celles dont le Périégète ne dit rien de particulier, sont précisément, à l'exception d'Augé groupée avec Iphimédie, du nombre de celles qui ont été mentionnées par Homère : c'est *Iphimédie, Mégare, Tyro, Mœra* et *Péro*. Il est à présumer que l'artiste s'était en effet contenté de faire connaître, à l'aide de leurs noms, quelques-unes d'entre elles, sans y ajouter aucun symbole caractéristique. Cette réserve contribuait à soulager, pour ainsi dire, la composition, à lui donner un aspect plus libre et plus simple, tout en assurant une part considérable à l'influence d'Homère. Nous sommes donc, jusqu'à un certain point, autorisé à négliger ces figures, ou à ne les étudier que sous un point de vue général, en concentrant toute notre attention sur celles dont Polygnote avait jugé à propos de mieux accuser la signification.

J'en reviens à la zone supérieure, où se passait la scène de l'évocation des morts. On aurait pu s'attendre à ce qu'Ulysse et Tirésias en occupassent le centre; mais la répartition des figures ne permet pas qu'on arrive à ce résultat. Anticlée, la mère d'Ulysse, placée derrière Tirésias, n'est que la douzième à partir de la gauche, et après Anticlée, on en compte quatorze jusqu'à Sisyphe, le dernier de cette rangée. D'ailleurs, je l'ai déjà remarqué, le peintre avait mis les ennemis d'Ulysse en contraste avec Ulysse lui-même, et cette observation suffit pour faire voir que le groupe du héros et du devin n'occupait pas le milieu du tableau.

Une des grandes singularités de cette partie de la peinture a déjà été signalée : les groupes qui séparent Ulysse de ses compagnons n'ont aucun rapport, même éloigné, avec la scène qu'ils divisent en deux parties. Dans Homère, Ulysse arrive à l'entrée de l'enfer et c'est là qu'il opère son évocation. A Delphes, le héros doit avoir laissé derrière lui un assez grand nombre de personnages, dont sa présence n'a pas suffi pour troubler les occupations. Ocnus a continué de tordre son câble; l'ânesse qui le ronge à mesure qu'il se

forme n'a pas interrompu son repas, et Phèdre a prolongé les évolutions de sa balançoire. Mais pourquoi ces groupes eux-mêmes se montrent-ils rapprochés? Quel rapport d'idée existe-t-il entre Ocnus avec son ânesse, Tityus, les deux sœurs, Phèdre et Ariadne, et le couple de Tyro et d'Ériphyle?

Ocnus, dont le travail disparaît à mesure qu'il se produit, a une ressemblance certaine avec Tityus, à qui un vautour dévorait les entrailles toujours renaissantes. D'un autre côté, le symbole d'Ocnus est une *corde*, Phèdre est suspendue en l'air sur une *corde*, qu'elle retient des deux mains : *τό τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ, καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέρωθεν τῆς σειρᾶς ἐχομένην.* Ériphyle, enveloppée dans sa draperie, laisse voir au mouvement de ses doigts qu'elle retient son fatal *collier;* enfin, à propos de Phèdre, le Périégète, qui, cette fois, semble de complicité avec le peintre, fait une digression sur Thésée et Bacchus, et on ne commence à en comprendre l'intention que, lorsqu'en parlant de l'expédition du fils de Sémélé dans l'Inde, Pausanias est parvenu à mentionner le *câble*, formé de sarments et de branches de lierre, qui avait servi à jeter le premier pont sur l'Euphrate, et que, de son temps, on montrait encore à *Zeugma*, ainsi nommée à cause de cette mémorable circonstance de la campagne sacrée. Nous pouvons conclure de cette singulière digression, qu'Ariadne, dans la lesché, était couronnée de pampres et de lierre.

Si l'on pouvait, un seul instant, douter de l'importance attachée à ces symboles par le peintre et par son interprète, il suffirait, pour revenir de cette défiance, de lire la manière dont Pausanias explique la balançoire sur laquelle Phèdre se montrait suspendue : « C'est, dit-il, une manière plus con» venable d'exprimer le genre de mort qui avait mis fin aux jours de Phèdre : *Παρεῖχε δὲ τὸ σχῆμα καὶ πρὸς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμβάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευτήν.* Ainsi donc, si le peintre n'eût pas voulu éviter d'offenser les regards du spectateur, même dans une représentation de l'enfer, on aurait vu au lieu d'une jeune fille gracieusement balancée en l'air, le cadavre suspendu d'une femme étranglée, et le nœud qui aurait serré le cou de Phèdre aurait fait le pendant avec le funeste collier d'Ériphyle. L'usage du symbole prouvé pour une figure, autorise à en rechercher le sens partout où il se produit, et sous quelque forme qu'il se montre encore.

Polygnote n'avait pas représenté le moment du supplice de Tityus, mais il

avait peint un corps presque réduit à rien par la continuité de ses tourments : c'était une ombre presque effacée et à peine visible : ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον εἴδωλον. Ulysse à son tour n'est entouré que d'ombres, c'est-à-dire que tout ce qui intéresse ses sentiments, son attachement pour ses compagnons, son amour pour sa mère, sa vénération pour l'interprète de la religion, s'offre à lui sous l'aspect de fantômes, celui d'Elpénor, celui d'Anticlée et celui de Tirésias. Le costume de matelot que porte Elpénor rappelle l'agitation des flots, la balançoire de Phèdre les mouvements de l'air; les béliers noirs qu'amènent les compagnons d'Ulysse sont un emblème des ténèbres : à tous ces symboles de l'incertitude et de l'obscurité se joint celui du mystère de tout ce qui se rapporte à la mort, exprimé par les cordes, le collier et les draperies dans lesquelles Ériphyle s'enveloppe. Nous entrons avec Ulysse dans l'empire des fables et des illusions.

Personne jusqu'ici ne semble avoir cherché à expliquer le groupe de Phocus et d'Iaséus, lequel venait immédiatement après Anticlée, et occupait le milieu de la rangée supérieure. Je donne ici la description entière de ce couple, que je me suis contenté d'indiquer précédemment. « Au-dessus d'Achille et » des autres héros grecs est représenté Phocus, sous les traits d'un tout » jeune homme, avec Iaséus dont la barbe est bien fournie; celui-ci semble » détacher l'anneau que Phocus porte à la main gauche, et voici comment » on explique cette action. Phocus, fils d'Éaque, étant passé de l'île d'Égine » dans le pays qui porte maintenant le nom de Phocide, entreprit de ré- » duire sous son autorité cette partie du continent et de s'y fixer d'une ma- » nière durable. Personne, parmi les habitants du pays, ne se montra plus » favorable à ses desseins qu'Iaséus, lequel, entre autres présents, témoi- » gnages de son amitié, lui donna un cachet (σφραγὶς) de pierre précieuse » enchâssé dans l'or. Peu de temps après, Phocus étant retourné dans Égine, » succomba sous les embûches qui lui furent tendues par Pélée. C'est en sou- » venir de cette amitié que Polygnote a représenté Iaséus voulant regarder » la pierre, et Phocus la lui laissant prendre. »

Je remarque dans ce passage, d'abord la fin prématurée de Phocus : c'est pour ce héros une analogie de destinée avec Achille, placé immédiatement au-dessous. Dans l'esprit des allégories funèbres de l'antiquité, plus l'homme est mort jeune, plus son apothéose est éclatante.

On peut faire ressortir encore la manière dont la tradition rattache le nom même de la Phocide à l'un des principaux centres religieux de la Grèce, l'île d'Égine, royaume d'Éaque, le favori des dieux, qui plus tard devint un des juges de l'enfer. Polygnote fait rentrer aussi les Phocidiens, quoique à demi barbares, dans le cercle étroit de la civilisation hellénique, et cela convient à Delphes, où le sanctuaire d'Apollon a besoin du respect des populations qui l'entourent.

Je distingue ensuite l'amitié, ou plutôt l'amour d'Iaséus pour Phocus : malgré la réserve dont Pausanias a empreint son langage, l'insistance qu'il met à faire voir que Phocus est dans la première jeunesse, ἡλικίαν μειράκιον, et qu'Iaséus est bien fourni de barbe, γενείων εὖ ἔχει, suffit pour faire comprendre le rapport des deux héros. Nous retrouvons ici cet amour sacré, honoré par les Grecs, enseigné, suivant eux, par les instituteurs de l'humanité [1], et qui ouvre en quelque sorte l'accès des mystères d'Hadès, comme l'étrange fable de Prosymnus et de Bacchus, descendant aux enfers, en offre la preuve incontestable [2]. L'amour stérile des héros est agréable à la stérile Proserpine. Qu'on nous dispense de nous étendre plus longuement sur ce sujet : c'est assez d'entrevoir pourquoi la superstition chez les Grecs autorisait d'affreux désordres.

Enfin le sceau, σφραγίς, doit exciter notre attention. C'est essentiellement l'emblème du secret. Pausanias ne nous dit pas quel était le sujet gravé sur le chaton de l'anneau, présent d'Iaséus à Phocus; nous ne savons pas davantage si la dimension de l'objet permettait de distinguer un détail nécessairement aussi petit. Iaséus a donné la bague à Phocus, comme un gage de son affection : en rencontrant dans les enfers l'objet de sa passion, il aime à retrouver au doigt de son ami le témoignage qu'il lui en avait laissé; voilà pour l'explication du geste des deux personnages. Mais, puisque faute de renseignements complets, nous ne pouvons pénétrer plus avant dans l'intelligence de cet épisode, contentons-nous de faire remarquer combien cette scène, qui semble inculquer l'idée du mystère, étrange par son insignifiance,

[1] Hygin., *Poet. astron.*, II, 7.

[2] Clem. Alex., *Protrept.*, p. 29 et 30, ed. Potter. — Arnob., *Adv. gentes*, V, 28. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 212. — Nonn., *Synag. histor.*, I, 37. — Hygin., *Poet. astron.*, II, 5. — Phavorin., v° Ἐνόρχης. — Firm. Matern., *De error. profan. relig.*, pp. 428 et 429, ed. Gronov.

si l'on s'en tient aux données de la poésie ou de l'histoire, se place convenablement au sommet d'une composition essentiellement mystique, et qui, à chaque extrémité, commence et se termine par des sujets relatifs aux avantages de l'initiation.

Si, après avoir étudié le groupe du centre, nous examinons dans son ensemble la seconde moitié de la rangée supérieure, nous y remarquons une ordonnance inverse de ce que nous avons trouvé au côté opposé. Là, l'épisode d'Ulysse était coupé par le milieu, et des personnages sans rapport apparent avec le héros et avec son action le séparaient de ses compagnons; ici, la réunion des ennemis d'Ulysse est placée au centre d'autres groupes qui réveillent des idées tout à fait différentes. Nous devons nous représenter Palamède et Thersite accroupis, et jouant aux dés sur une table ou sur une pierre cubique [1]. A gauche, derrière Palamède, est Ajax, fils de Télamon; à droite, derrière Thersite, l'autre Ajax, fils d'Oïlée. A partir du premier Ajax, et en remontant vers le centre, nous trouvons successivement Actéon, sa mère Autonoé et Mæra, fille de Prœtus. En sens inverse et après le second Ajax, nous rencontrons Méléagre, Callisto, les pieds posés sur les genoux de la nymphe Nomia, et Péro, fille de Nélée.

A l'exception de Péro, sur laquelle les anciens ne nous ont rien dit de particulier, tous les personnages qui encadrent les ennemis d'Ulysse ont pour lien commun l'idée de la chasse. Callisto était une des compagnes de Diane; Méléagre vint à bout du sanglier de Calydon; Actéon, pour avoir aperçu Diane dans le bain, fut métamorphosé en cerf; et quoique Mæra ne soit donnée par Homère [2] que comme une jeune fille morte à la fleur de l'âge, on ne peut s'empêcher, en l'entendant nommer, de se souvenir de la chienne d'Érigone, appelée aussi *Mœra*, et qui, après la mort funeste de sa maîtresse, devint dans le ciel la constellation du Chien [3].

[1] Voy. le même sujet ou un sujet au moins analogue sur un très-grand nombre de vases peints. Raoul Rochette, *Monum. inédits d'ant. fig.*, pl. LVI. — Roulez, *Bullet. de l'Acad. royale de Bruxelles*, t. VII, 1re partie, p. 109. — La représentation la plus remarquable est celle qui porte la signature d'Exéchias, et où Ajax et Achille jouent aux dés. Voy. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXII. — *Mus. Etrusc. Gregor.*, II, pl. LIII. — Comparez J. de Witte, *Catal. Durand*, nos 320, 385, 398-403, et surtout Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des K. Museums zu Berlin*, p. 29.

[2] *Odyss.*, Λ, v. 326. — Cf. Eustath. *ad h. l.*

[3] Apollodor., III, 14, 7. — Hygin., *Poet. astron.*, II, 4, 25. — Ovid., *Metam.*, VI, v. 126; X, v. 451.

Les attributs qui caractérisent ces diverses figures servent encore à faire reconnaître dans quelle intention l'artiste les avait rassemblées. Callisto est assise sur la peau d'une ourse, certainement, nous l'avons déjà dit, en souvenir de sa métamorphose. Méléagre pouvait avoir auprès de lui, quoique Pausanias n'en dise rien, la hure de sanglier qui le fait reconnaître ordinairement sur les monuments antiques. Actéon et sa mère sont assis sur des peaux de biche, et portent chacun un faon de biche sur la main : le héros chasseur a de plus un chien à ses pieds, en souvenir de son genre de vie et de la manière dont il mourut, *βίου τοῦ Ἀκταίωνος εἵνεκα, καὶ τοῦ ἐς τὴν τελευτὴν τρόπου*. Tous ces emblèmes ne sont donc pas seulement ceux de la chasse, ils rappellent aussi les métamorphoses des hommes en animaux divers, et de même que la balançoire sur laquelle Phèdre est suspendue exprime avec grâce et réserve le genre de mort de cette héroïne, de même ici la peau des animaux tient la place des animaux eux-mêmes. C'est comme si nous avions sous les yeux une ourse, un sanglier, un cerf, des faons et des chiens de différentes espèces.

Virgile si profondément instruit des choses de la religion, et dont la Nécyomancie n'est que le développement de celle d'Homère, place à la porte des enfers un grand nombre de bêtes monstrueuses :

> *Multaque præterea variarum monstra ferarum,*
> *Centauri in foribus stabulant, Scyllæque biformes* [1].....

Ces êtres, enfantés par le symbolisme de l'Orient, avant de passer dans le bagage de la poésie classique, ont, chez les Égyptiens en particulier, la propriété de se montrer ou sous la forme simple d'animaux complets, ou combinant leurs membres avec ceux du corps humain. Dans Virgile, c'est la forme complexe qui domine. Les animaux purs se retrouvent sur un grand nombre de monuments, et la méthode d'allusion adoptée par Polygnote participe plus du second système que du premier. Mais quelles que soient ces différences, l'idée d'une variété pleine d'incertitude et d'illusions est certainement celle qui domine dans le tableau mystique des enfers.

[1] *Æneid.*, VI, v. 285 et seq.

Les accidents de la chasse, où tantôt les bêtes se poursuivent les unes les autres, où l'homme triomphe des animaux comme à Calydon, et où les animaux à leur tour dévorent l'homme, comme dans la fable d'Actéon, ajoutent à cette inconstance d'aspect la pensée d'une agitation perpétuelle, que l'habit de matelot d'Elpénor et la balançoire de Phèdre nous ont déjà fait deviner de l'autre côté. Il semble que le peintre ait voulu réveiller aussi, sur la droite, le souvenir de la mer, par la manière dont il avait représenté le fils d'Oïlée « tout son corps, dit Pausanias, était couvert d'efflorescences salines, comme celui d'un homme qui aurait péri dans un naufrage. » Τούτῳ τῷ Αἴαντι τὸ χρῶμά ἐστιν, οἷον ἂν ἀνδρὶ ναυαγῷ γένοιτο, ἐπανθούσης τῷ χρωτὶ ἔτι τῆς ἅλμης.

Quant au groupe des joueurs de dés, si on le considère en lui-même, rien ne rappelle les motifs d'aversion que ces héros rassemblés avaient contre Ulysse. Les dés sont le symbole du hasard, et cette dernière pensée vient convenablement se joindre aux images du mystère, de l'incertitude, de l'illusion, de l'agitation sans fin et des ténèbres que nous avons successivement dégagées de l'étude des autres figures.

Mais Pausanias, en indiquant les héros qui jouent aux dés et les deux Ajax qui les regardent, comme formant la réunion des ennemis d'Ulysse, n'a point dit une chose indifférente et que nous devions négliger. L'idée du combat est inhérente à celle du chaos : dans la confusion universelle, les éléments sont représentés comme luttant sans cesse les uns contre les autres, et cette pensée de l'antagonisme des forces ennemies, qui domine dans les religions orientales, ne saurait manquer à une collection de symboles comme celle que l'étude de la composition de Polygnote, à l'aide des explications de Pausanias, nous a progressivement fournie.

Il ne nous reste plus sur cette bande, et après Callisto et ses compagnes, que la figure de Sisyphe, fils d'Éole, s'efforçant d'élever au sommet du précipice la roche qui retombe sans cesse sur sa tête, καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν. Un fils d'*Éole*, plus menteur qu'Ulysse, ne doit pas nous étonner après une suite de figures qui toutes expriment les idées de changement, de variation, d'illusion, de mensonge et d'agitation dont est susceptible en grec l'adjectif αἴολος et même le verbe αἰόλλω. Nous avons d'ailleurs rencontré dans Ocnus le type du labeur incessamment renouvelé et tou-

jours inutile. Mais ce n'est pas encore là toute l'instruction que doive nous fournir le personnage de Sisyphe.

Entre les héros dont Polygnote avait représenté le supplice infernal dans la lesché de Delphes, Tityus, Sisyphe et Tantale, auxquels il faut joindre Thésée et Pirithoüs, malgré le soin avec lequel l'artiste avait adouci l'image de leur peine, il existe un caractère commun. Tous ont voulu s'égaler aux dieux en pénétrant leurs secrets. Cette pensée s'exprime pour Tityus par une tentative de violence sur Latone ou sur Diane [1]. On dit de Thésée et de Pirithoüs qu'ils ont entrepris de s'introduire de force dans les enfers, afin d'enlever Proserpine à son époux [2]. Les causes qu'on assigne à la punition de Sisyphe et de Tantale sont très-diverses [3], mais toutes ces versions se réduisent pour l'un et pour l'autre à un abus coupable de la faveur et de la confiance des dieux, à un besoin malicieux de les tromper, ou même à une diffusion parmi les hommes, de biens qui sont le privilége des dieux, et dont ils se réservent la possession avec un soin jaloux.

Ces punitions infligées à la recherche indiscrète des secrets de la divinité a quelque chose de bien remarquable dans un tableau mystique comme celui qui nous occupe. Il ne faut pas, je pense, les considérer uniquement comme une menace extérieure contre les profanes. Tout nous porte à croire que le secret des dieux n'était pas moins scellé dans les mystères qu'à l'extérieur des

[1] Homer., *Odyss.*, Λ, v. 579 et seq. — Strab., IX, pp. 422 et 423. — Apollodor., I, 4, 1. — Suid., v° Τιτυός. — Nonn., *Dionysiac.*, II, v. 307 et seq. — Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, H, p. 1581, et Λ, p. 1699. — Hygin., *Fab.*, 55. — Lactant. *ad* Stat., *Theb.*, XI, v. 12. — Euphorion *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 181.

[2] Plutarch., *Thes.*, 31. — Apollodor., II, 5, 12.

[3] Sisyphe avait été puni pour avoir dévoilé les secrets des dieux (Serv. *ad* Virg., *Æn.*, VI, v. 616); ou pour avoir volé et tué des voyageurs (Schol. *ad* Stat., *Theb.*, II, v. 380); ou pour la haine qu'il portait à son frère Salmonée (Hygin., *Fab.*, 60); ou pour avoir fait connaître à Asopus l'enlèvement de sa fille Égine par Jupiter (Apollodor., I, 9, 3. — Paus., II, 5, 1. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 176. — Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, Λ, v. 180; *ad Iliad.*, Z, v. 153).

La punition infligée à Tantale était motivée sur ce qu'il s'était vanté d'avoir été admis à la table des dieux (Homer., *Odyss.*, Λ, v. 582 et Schol.); ou sur ce qu'il avait voulu tromper les dieux auxquels il avait fait servir à un festin son propre fils Pélops (Hygin., *Fab.*, 83. — Serv. *ad* Virg., *Æn.*, VI, v. 603 et *ad Georg.*, III, v. 7); ou sur le vol du nectar et de l'ambroisie dont il avait fait part à ses amis (Pindar., *Olymp.*, I, v. 98. — Tzetz., *Chiliad.*, V, 465); ou sur ce qu'il avait nié que le chien de Crète, volé par Pandarée, lui avait été confié (Schol. *ad* Pindar., *Olymp.*, I, 90 et 97. — Ant. Liberalis, XXXVI).

temples, et que dans la doctrine la plus profonde se résumait la pensée d'une incertitude absolue sur les choses placées au-dessus de l'homme, et notamment sur l'autre vie. Mais n'anticipons pas sur la conclusion finale de cette partie de notre Mémoire et laissons à sa place le téméraire Sisyphe; reconnaissons seulement qu'aucune figure ne pouvait mieux résumer la manière étrange dont le peintre avait représenté l'entreprise du héros, souvent donné pour le fils de Sisyphe [1], afin de pénétrer les secrets des enfers.

Au bout du compte, Ulysse lui-même, qui semble accumuler à plaisir les fables dans le récit qu'il fait aux Phéaciens, ne se vante pas d'avoir pénétré dans les enfers. Il s'est livré à une opération magique, et il a obtenu que les ombres lui apparussent et vinssent s'entretenir avec lui. D'une manière plus significative encore, Virgile [2] nous montre deux portes au sortir des enfers : l'une de corne, c'est-à-dire la moins brillante, par laquelle s'échappe la vérité; l'autre, éclatante de toute la blancheur de l'ivoire, et qui ne laisse passer que le mensonge et l'illusion; c'est par cette dernière porte que le plus religieux des mortels, après avoir marché sous la conduite d'un guide irréprochable, la Sibylle de Cumes, revient à la lumière, et le poëte déclare ainsi lui-même qu'il n'a fait passer devant les yeux de ceux qui l'écoutent que de vaines et trompeuses images. Toute la partie supérieure de la composition de Polygnote est, sous ce rapport essentiel, d'accord avec Homère, et devance la donnée de Virgile. C'est un fait acquis à nos recherches, et que rien, ce nous semble, ne saurait désormais en effacer.

Si nous ne nous trompons, Homère, dès le début de la Nécyomancie, exprimait d'une manière grandiose l'impénétrable obscurité des choses de la religion et de la mort, en conduisant Ulysse au sein des ténèbres cimmériennes. « Le navire parvint alors aux bornes du profond Océan. C'est là » qu'est le peuple et la ville des Cimmériens, cachés dans les ténèbres et les » nuages : jamais le soleil ne les éclaire de ses rayons, ni quand il s'élève » sur la voûte étoilée, ni quand du haut des cieux il redescend sur la terre; » mais une triste nuit ne cesse de s'étendre sur ces mortels infortunés [3]. »

[1] Ovid., *Metam.*, XIII, v. 32; *Art. amat.*, III, v. 313. — Plutarch., *Quæst. græc.*, 43.
[2] *Æneid.*, VI, v. 894-899.
[3] *Odyss.*, Λ, v. 12-19.

Indépendamment de ce que j'ai dit plus haut sur l'origine des traditions religieuses de la Grèce, septentrionale en apparence, méridionale, quant au point de départ, mais s'étant empreintes dans le détour qu'elles avaient fait, d'un surcroît de tristesse propre aux climats du Nord et aux peuples qui l'habitent, la notion confuse qu'avaient les anciens des jours sans soleil, tels qu'ils existent dans les contrées voisines du pôle, devait les porter à placer l'entrée des enfers, ou même le séjour des âmes, au sein des ténèbres prolongées de ces régions. Chez les Égyptiens, nous voyons très-clairement la marche annuelle du soleil, lorsqu'il s'éloigne de l'hémisphère arctique et y multiplie les ténébres par son absence, assimilée à sa disparition de chaque jour et à son passage à travers les profondeurs de l'hémisphère inférieur, et rien n'empêche de croire qu'une trace de cette identification artificielle ait pu pénétrer, avec tant d'autres influences orientales, dans les plus anciennes institutions religieuses de la Grèce. A plus forte raison devait-on la rencontrer dans la science des mystères, telle que les Athéniens s'étaient efforcés de la compléter et de la perfectionner à mesure qu'ils avançaient dans la carrière de la civilisation, et c'est un motif de plus pour reconnaître l'accord de Polygnote avec Homère sur un point où le peintre puisait dans le poëte, en l'interprétant à l'aide d'une doctrine plus riche et plus développée, quoique semblable quant au fond.

C'est sous le bénéfice de ces observations que nous entreprenons l'examen des figures de la zone inférieure. Il a été déjà question du premier épisode, et j'ai déterminé avec certitude, je l'espère, le caractère des figures de Cléobœa et même de Tellis. On peut hésiter, à la première vue, je l'ai déjà dit dans la quatrième partie de ce Mémoire, sur la question de savoir s'il y avait plus de deux figures embarquées dans la nef de Charon. La manière dont Pausanias s'exprime à ce sujet (*οἱ δὲ ἐπιβεβηκότες τῆς νεὼς οὐκ ἐπιφανεῖς εἰς ἅπαν εἰσὶν, οἷς προσήκουσι*) laisse quelque chose à désirer sous le rapport de la clarté. Mais à mesure qu'on avance dans l'intelligence du sujet, on comprend mieux que le peintre n'ait dû admettre que des initiés dans la barque du nocher des enfers. Les noms de Tellis et de Cléobœa ne pouvaient rappeler rien de populaire et de généralement connu du commun des spectateurs, et le Périégète ne donne que comme un *on dit* ce qu'il raconte de Cléobœa. L'incertitude

ne portait donc que sur la qualité des personnages représentés, et non sur le nombre. Par conséquent, Charon ne transportait pas de personnages dont le nom eût été omis par l'artiste.

Cette circonstance, bien constatée désormais, que la barque de Charon ne renfermait que des initiés, donne à la scène un caractère tout particulier. Traverser l'Achéron n'est plus seulement, comme dans la tradition populaire, le droit des ombres au corps desquelles les honneurs funèbres avaient été rendus : c'est le privilége des initiés, et sous ce point de vue, la représentation prend une physionomie tout à fait égyptienne. Il faut comparer, à cette occasion, les renseignements qui nous sont fournis par le *Rituel funéraire* des Égyptiens avec la peinture de Polygnote. On apprend, par l'étude du rituel [1], que le mort ne pouvait être admis dans la barque qui conduisait aux Champs-Élysées qu'après avoir subi, sur une partie importante et très-obscure de la doctrine sacrée, un examen en forme qui offre de la ressemblance, avec ce qu'était, dans Éleusis, l'initiation aux petits mystères [2]. Ce qui correspond aux grands mystères du système grec, c'est l'autre interrogatoire, auquel doivent répondre, devant le tribunal d'Osiris [3], les âmes qui, après avoir été admises dans les Champs-Élysées, y ont complété leur instruction sur les choses divines par une culture emblématique de la terre [4].

A ce sujet, je ne puis m'empêcher d'émettre une conjecture qui, sans l'appui que me prête l'observation qui vient d'être faite sur la physionomie égyptienne de l'épisode de Charon, serait à bon droit taxée d'une témérité inutile. L'allusion que, chez Homère [5], Achille fait au sort du laboureur qu'il envie :

> Βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ,
> Ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ κ. τ. λ.

ne pourrait-elle pas être envisagée comme un moyen de rappeler l'occupa-

[1] Lepsius, *Todtenbuch der Ægyptier*, cap. XCVIII.

[2] Cf. Fr. Lenormant, *Correspondant*, t. XL, p. 265. — Sur la parenté du *Rituel funéraire* égyptien et des doctrines mystiques d'Éleusis, voy. Ch. Lenormant, *Mém. de l'Acad. des inscr.*, t. XXIV, 1re partie, pp. 425 et suiv. — *Élite des mon. céramogr.*, t. III, pp. 102 et suiv.

[3] *Todtenbuch*, cap. CXXV.

[4] *Idem*, cap. CX.

[5] *Odyss.*, Λ, v. 488-489.

tion des âmes dans l'autre vie, dont nous retrouvons l'image dans les textes funéraires des Égyptiens? Je ne puis du reste hasarder cette opinion sans rappeler que Pausanias pensait aussi à l'Égypte en décrivant la composition de Polygnote. Il ne fait pas part de ses réflexions sur ce point à l'endroit qui semblerait le plus naturel, c'est-à-dire quand il est question de la barque de Charon : notre scrupuleux exégète ne se livre jamais aussi complétement; mais à propos d'un autre épisode, après que la mention d'Ariadne l'a conduit à parler et de l'expédition de Bacchus aux Indes, et du pont que le dieu conquérant avait le premier jeté sur l'Euphrate, et du câble qui avait servi à traverser le fleuve, et de l'origine du nom de la ville de Zeugma, ainsi nommée parce que l'Euphrate avait reçu le joug, ζεῦγος, en cet endroit; il ajoute : « Les Grecs s'accordent avec les Égyptiens dans presque tout ce » qu'ils disent de Bacchus » *τὰ μὲν δὴ ἐς Διόνυσον πολλὰ ὑπό τε Ἑλλήνων λεγόμενα καὶ ὑπὸ Αἰγυπτίων ἐστίν*; et l'on sait que le dieu égyptien, assimilé à Bacchus par les Grecs, n'est autre qu'Osiris, le juge de l'enfer et le maître des mystères de la mort.

Quoi qu'il en soit, par l'épisode de la barque de Charon, le peintre semble nous avoir indiqué la marche que nous devons suivre. A l'exemple des initiés que cette barque transporte, nous pénétrons dans l'empire d'Hadès, et nous ne restons pas à l'extérieur et à la superficie comme l'Ulysse de la rangée supérieure. Les premiers groupes que nous rencontrons sur le rivage sont ceux que nous avons désignés précédemment sous le nom de *suppliciés :* c'est le parricide étranglé par son père, c'est l'impie auquel une furie présente une coupe de poison. Virgile[1], qui se montre si fidèle à la donnée grecque dans sa peinture de l'enfer, nous présente de même les exemples de la punition des criminels immédiatement après que son héros a franchi les portes du séjour des âmes; ou, pour mieux dire, le lieu qui renferme cette sanction des lois de la conscience n'est qu'un vestibule qui précède la muraille du véritable domaine de Pluton. On s'aperçoit que la doctrine qui admet la récompense ou le châtiment de l'homme selon ses œuvres n'est qu'extérieure, elle est faite pour l'effroi de la multitude et le maintien de la société : si l'on

[1] *Æneid.*, VI, v. 548-627.

pénètre plus avant, le fondement y manque pour une croyance solide, et le progrès, non-seulement pour le philosophe, mais pour l'initié, consiste à mettre sous ses pieds toutes les terreurs de l'Achéron, y compris la crainte des châtiments mérités par nos fautes. Polygnote, de même que Virgile le fit plus tard, semble placer le respect des choses sacrées sur la même ligne que la piété filiale, et Pausanias, son interprète, a soin d'insister sur la preuve donnée par le peintre de cette double vertu des anciens temps. Mais si l'initiation aux mystères d'Éleusis portait en apparence jusqu'à l'exaltation le sentiment religieux, et par conséquent la vénération pour les objets du culte public, on y apprenait surtout de quelle conséquence étaient ces sentiments pour la consolidation de l'ordre social, et si l'on s'approchait des dieux, c'était pour voir se décomposer le système consacré par la vénération des peuples.

Eurynomus, le génie de la destruction des corps, placé après les seuls épisodes de l'ordre moral que renfermait la composition de Polygnote, nous donne sur le point capital que je viens de toucher une instruction précieuse. Quand ce génie a exercé son action corrosive, il ne reste rien d'assemblé et de cohérent dans tout ce qui a eu vie, et la morale propice à l'existence des hommes en société disparaît avec les corps eux-mêmes et avant qu'on ne pénètre jusqu'aux dieux. Aussi la figure d'Eurynomus, la plus effrayante de toutes, au lieu d'offrir, comme à la première vue, un contraste choquant avec la représentation nécessairement gracieuse des héroïnes qui viennent immédiatement ensuite, fournit-elle une transition obligatoire, dans l'ordre des idées que le peintre nous semble avoir adoptées.

Les figures qui, après Eurynomus et avant les non-initiés, correspondent au développement de l'hémicycle, et doublent celles de la rangée supérieure, sont les héroïnes, les héros et les poëtes ou chanteurs. Le commentaire de cette association se trouve tout entier pour moi dans un bizarre passage du *Cratyle* de Platon [1], bizarre surtout parce que jusqu'ici on ne s'est pas mis dans le véritable point de vue de ce dialogue, et qu'on n'en a ni démêlé le sens ni expliqué le ton. Le naïf Hermogène demande quelle est l'étymologie

[1] § 33 et 34.

du nom de *héros :* « Oh ! répond Socrate, cela n'est pas difficile à deviner. » Il est clair que ἥρως, le *héros,* vient d'ἔρως, l'*amour*. Seulement on a un peu » allongé la première syllabe — *Herm.* Que veux-tu dire? — *Socr.* Ne » sais-tu pas que les héros sont des demi-dieux? — *Herm.* Eh bien ! — » *Socr.* C'est parce qu'ils sont tous issus de l'*amour* d'un dieu pour une » mortelle ou d'un mortel pour une déesse. Tu comprendras mieux cette » explication, si tu remontes à la vieille orthographe athénienne. Car » d'abord le nom des héros, fruit de l'amour, et celui de l'amour lui-même, » s'écrivaient de la même manière, et le changement qu'on y a introduit » n'a eu pour objet que de distinguer les deux expressions. Peut-être aussi » les héros ont-ils été ainsi appelés parce que c'étaient des gens habiles, de » subtils orateurs, des dialecticiens consommés et sachant poser les ques- » tions, ἐρωτᾶν; car εἶρειν, de même que λέγειν, sert à exprimer l'idée de *parole;* » la vieille orthographe athénienne nous rend ici le même service que pour » l'autre étymologie. On y trouve la preuve que les héros étaient des ora- » teurs et des questionneurs de première force, d'où il suit que la race des » rhéteurs et des sophistes est une race héroïque; tout cela n'est pas difficile » à comprendre. »

Dans le travail encore inédit que nous avons fait sur le *Cratyle* [1], nous avons déduit du discours ironique dont je viens de reproduire le sens, la notion du rapport étroit et originaire des idées de *parole* et d'*amour,* et de l'application de ce rapport à l'origine des *héros,* aux héros eux-mêmes et à ceux qui ont montré dans l'art du langage la même supériorité que les héros dans le maniement des armes. Fécondité, activité, inspiration, sont trois formes saisissantes, trois manifestations énergiques de la puissance divine, et ces attributs, en se communiquant aux hommes, les associent à la divinité elle-même. Ce qui est vrai des héros, selon la religion extérieure, l'est de tous les hommes, dans la doctrine de l'apothéose, telle que l'enseignaient les mystères, où cette apothéose n'est autre chose que l'absorption de l'homme, après sa vie, dans le sein ténébreux de la divinité.

Ne nous étonnons donc pas si Homère, dans la peinture de l'empire

[1] Aujourd'hui publié : *Commentaire sur le Cratyle de Platon,* pp. 49-51. Athènes, 1861, in-8°.

d'Hadès, nous a montré les héroïnes à côté des héros, et si Polygnote à son tour a complété l'expression de la doctrine sacrée, en mettant les poëtes à côté des héros et des héroïnes. Si Socrate s'amusait à nommer les rhéteurs et les sophistes, c'est qu'il avait besoin de l'ironie pour dissimuler la portée de son audacieuse révélation, tandis que Polygnote choisissait, afin de se faire comprendre des initiés, la forme attrayante et relevée des chantres adoptés par la mythologie.

Ces héroïnes, nous venons de le dire, signifient l'amour et la fécondité; mais il ne faut pas s'attendre, dans un sujet tiré de la religion des anciens, à trouver sans restriction l'expression d'une idée favorable au bonheur des hommes. Le sort, qui domine tout dans les systèmes du paganisme, ne permet pas au bien de se montrer sans mélange et sans contraste : c'est ce que nous croyons entrevoir dans le premier groupe, composé d'Augé et d'Iphimédie, et dans les figures qui le suivent. Augé, aimée d'Hercule, devient mère de Télèphe [1], héros dont le bonheur ne fut interrompu que par des traverses passagères, et qui laissa une nombreuse et féconde postérité. Iphimédie au contraire, aimée de Neptune, enfanta deux héros ou plutôt deux géants d'une force extraordinaire, mais qui terminèrent rapidement leur existence dans une entreprise impie contre les dieux [2]. Telle est la distribution inégale des faveurs de la fortune, et le premier groupe réunit déjà les contrastes ordinaires de la vie.

L'opposition que nous venons de rencontrer dans le sort des héros issus d'Augé et d'Iphimédie, se montre actuellement dans les héroïnes elles-mêmes. Après *Chloris,* assise sur les genoux de Thyia, dans l'intention d'exprimer une étroite amitié, nous voyons les deux épouses de Céphale, Procris et Clymène, se tournant le dos, à cause de l'aversion qu'elles éprouvaient l'une pour l'autre. La position réciproque de Procris et de Clymène, décrite expressément par Pausanias, nous induit à conclure, en vertu de la loi du contraste, que non-seulement Chloris reposait sur les genoux de Thyia comme une fille dans les bras de sa mère, mais que les deux femmes étaient tournées l'une

[1] Pausan., VIII, 4, 6; 48, 5. — Diod. Sic., IV, 33. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 206. — Apollodor., II, 7, 4; III, 9, 1. — Hygin., *Fab.*, 99.

[2] Homer., *Odyss.*, Λ, v. 304 et seq. — Apollodor., I, 7, 4. — Diod. Sic., V, 51. — Hygin., *Fab.*, 28.

vers l'autre avec une expression affectueuse dans le regard. Chloris n'est pas la fille de Thyia, mais Pausanias a soin de nous dire que si l'une avait été aimée de Neptune, l'autre avait eu le fils du même dieu pour époux, et cette relation équivaut à la maternité. Nous trouvons donc à la fois dans ces deux femmes cette parité et cette filiation qui nous frappent en même temps dans les Grandes Déesses d'Éleusis; et les deux épouses de Céphale, héros de l'Attique, reproduisent à leur tour un type d'antagonisme entre deux déesses semblables, qui se trouve, dans la même contrée, à côté du symbole de la correspondance et de l'union, personnifié dans Cérès et dans sa fille. Quant à la postérité des héroïnes dont il vient d'être question, l'interprète se tait cette fois sur celle de Thyia, ou plutôt il nous détourne à dessein, par la mention de l'amour de Neptune, de l'indication qu'il avait d'abord fournie, en désignant Thyia comme mère de Delphus, le fils d'Apollon. Pour Chloris, l'épouse de Nélée, et la mère de Nestor, il est difficile d'imaginer une plus heureuse fécondité que la sienne.

Le groupe de Procris et de Clymène réunit à son tour l'épouse malheureuse et stérile à la mère fortunée. Pausanias [1] rapporte qu'Iphiclus naquit de l'union de Céphale et de Clymène, et il ajoute, quant à Procris, que tout le monde connaissait sa lamentable histoire. Si les déesses avaient pu figurer dans le tableau, le peintre, au lieu de l'antagonisme de Procris et de Clymène, aurait certainement offert celui de l'Aurore avec Procris, auquel il fait une fugitive allusion. Mais l'héroïne, substituée à l'être divin, tout en rentrant dans la donnée générale du tableau, remplit un rôle équivalent à celui qui aurait été dévolu à la déesse.

La série des héroïnes épouses et mères a commencé par Augé, la plus heureuse des femmes d'Hercule, le premier lui-même parmi les héros et le plus rapproché des dieux; elle se termine par une autre épouse d'Hercule, Mégare, le type de l'infortune conjugale et maternelle. Le héros, dans un accès de fureur, la fit périr, après qu'elle eut vu massacrer ses enfants par leur père [2]. C'est ainsi que depuis le commencement jusqu'à la fin de la

[1] X, 29, 3. — Cf. Homer., *Odyss.*, Λ, v. 325. — Eustath., *ad l. l.* — Schol. *ad* Apollon. Rhod., *Argonaut.*, I, v. 45.

[2] Euripid., *Hercul. fur.* — Apollodor., II, 7, 8. — Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, Λ, p. 1683. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 38. — Hygin., *Fab.*, 32.

composition, nous voyons s'enchaîner les alternatives, qui, manifestées par des exemples tirés de la vie humaine, représentent celles qui existent également dans la nature des choses divines.

Mégare n'est pas la dernière femme que nous devions rencontrer sur notre route; nous trouverons bientôt les filles de Pandarée, et l'on a même lieu de s'étonner qu'elles soient séparées des autres héroïnes par le groupe de Thésée et de Pirithoüs. Ceux-ci ne peuvent donc être intercalés à cette place que par une intention de contraste, et c'est pourquoi, malgré la liaison incontestable qui existe entre Antiloque et Agamemnon, placés après Camiro et Clytie, avec les héros qui viennent ensuite, je ne puis m'empêcher d'isoler le groupe du roi des rois et du fils de Nestor pour le rapprocher par la pensée de celui qui, auparavant, s'est offert à nos regards. J'envisage donc les deux filles de Pandarée comme placées au centre d'une division particulière qui montre, à leur droite, Thésée et Pirithoüs, immobiles sur leur trône, et considérant avec regret leurs inutiles épées, et à leur gauche Antiloque et Agamemnon. L'attitude d'Antiloque, un pied posé sur un bloc de pierre, et la tête dans les deux mains, est, de même que celle de Thésée et de Pirithoüs, celle du repos et de la douleur. Quant à Agamemnon, son extérieur exprime, ainsi que nous l'avons déjà prouvé, l'anéantissement des forces et la tristesse. La différence principale qui existe entre les deux groupes c'est que Thésée et Pirithoüs sont deux amis de même âge, unis de ce sentiment passionné qui, chez les anciens, se confondait avec l'amour, tandis que le jeune fils de Nestor, objet de l'affection de tous les Grecs, à côté de leur chef suprême, abattu par la mort au moment où il touchait à la vieillesse, éveille l'idée d'un fils à côté de son père : d'où il résulte que les remarques sur la parité et la filiation, faites à propos du groupe de Thyia et de Chloris, trouvent ici une nouvelle application : c'est la succession placée en regard de la simultanéité.

Entre Thésée et Pirithoüs d'un côté, Agamemnon et Antiloque de l'autre, les filles de Pandarée, couronnées de fleurs et penchées vers la terre, pour jouer aux osselets, expriment nécessairement l'idée contraire à celles que rendent les groupes qui les encadrent : jouets elles-mêmes de la fortune, et portant dans une existence innocente la peine des fautes de leur père, c'est en vain que les déesses ont voulu les parer de leurs dons les plus précieux.

Tandis que Vénus allait pour elles demander dans l'Olympe un mariage fortuné, les Harpyies les ont enlevées et les ont livrées aux Érinnyes. Ce gracieux et mélancolique épisode de l'Odyssée [1] est rappelé par Pausanias à propos du tableau de Polygnote, et nous devons croire qu'il considérait la manière dont le peintre avait représenté ces jeunes filles comme un équivalent du symbolisme expressément signalé dans la figure de Phèdre portée sur la balançoire. Si les dés sont un emblème du hasard, les osselets offrent aussi l'image de l'agitation qu'entretiennent les caprices de la fortune. Héraclite, dans sa doctrine directement empruntée aux sanctuaires religieux, représentait la puissance suprême sous les traits d'un enfant qui joue avec des dés [2]. Ces jeunes filles, couronnées de fleurs, qui remuent des osselets et provoquent des chances diverses par le mouvement qu'elles leur impriment, montrent l'homme et même la nature entière en proie à l'action incessante d'une puissance aveugle, et dont rien ne saurait ni faire prévoir ni conjurer les coups.

Nonobstant le rapprochement que je viens d'établir entre le groupe d'Antiloque et d'Agamemnon et celui des filles de Pandarée, la scène du centre, à laquelle nous arrivons maintenant, et que le miroir étrusque à deux registres nous a déjà permis de dessiner, ne nous permet pas de séparer les deux héros dont il vient d'être question de ceux qui arrivent à la suite. Nous voyons Achille assis entre Patrocle debout et Protésilas qui le regarde, comme Hélène entre ses deux époux. Agamemnon s'avance par la gauche, et seul il porte la barbe, tandis que les trois autres, de même qu'Antiloque que nous avons déjà vu derrière Agamemnon, ont le menton nu comme celui des éphèbes. Tous les quatre, ils représentent l'homme dans la fleur de la jeunesse et de la beauté, et cette communauté de caractère se reproduit dans leur mort prématurée. Ni la passion de Laodamie pour son époux, ni l'affection réciproque d'Achille et de son ami, ni la tendresse de Nestor pour Antiloque, n'ont pu les préserver de la mort. Tous les regrets que peut exciter la vie, interrompue dans son plus splendide développement, semblent se réunir sur la tête de ces quatre héros, et l'un d'eux, le plus brillant et le

[1] T, v. 67 et seq.

[2] Origen., *Philosophumena*, IX, 9, p. 281, ed. Miller.— Cf. Procl., *in Tim.*, p. 101.— Clem. Alex., *Pædag.*, I, 5, p. 111, ed. Potter.

plus pleuré, est aussi le roi du séjour qu'ils habitent après leur mort. Cette éternelle jeunesse, dont le peintre a laissé l'empreinte sur leurs traits, n'est point le gage d'une récompense assurée à leurs vertus, comme on pourrait l'inférer de la doctrine exotérique : c'est d'abord un voile de grâce et d'euphémisme jeté sur les tristesses de la mort; c'est ensuite le choix du moment où la mort est le plus près de la vie, et aussi où la vie doit succéder le plus rapidement à la mort. C'est l'immortalité qui résulte de la succession des êtres présidant, dans le royaume de la mort, avec un charme austère propre au génie de la Grèce, et capable, si nous n'y regardions de très-près, de faire illusion sur la désespérante négation qui se trouve au fond de toutes les doctrines du paganisme.

Nous sommes, avec le groupe d'Achille et de ses compagnons, au cœur même de la doctrine que nous réputons éleusinienne, et immédiatement après, nous trouvons le personnage d'Orphée, sous le nom duquel circulaient des principes plus hasardés et qui, nulle part, n'avaient reçu la consécration officielle. Hâtons-nous de dire que le sort d'Orphée n'était pas sans analogie avec celui des héros dans le voisinage desquels il était placé, et que son intervention se justifiait par la fable même qui s'était attachée à son nom. Cette fable ne se rencontre que dans des auteurs postérieurs à Polygnote, mais la peinture même de la lesché prouve qu'elle devait être plus ancienne que ce peintre; car autrement, comment expliquerait-on l'attitude du poëte? « Il était assis, dit Pausanias; de la main gauche il touchait la » cithare, et de l'autre il froissait les feuilles d'un saule contre lequel son » corps s'appuyait; » et ce saule rappelle à propos au Périégète le bois sacré de Proserpine, planté, suivant le témoignage d'Homère, de grands peupliers et de saules stériles :

Μακραί τ' ἄϊγειροι, καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι [1].

La stérilité du saule (qui, pour les anciens, résultait de la division mal observée des sexes dans une même plante), jointe à la tristesse qu'exprimait certainement l'action du poëte, avait sans doute pour objet de rappeler les

[1] *Odyss.*, κ, v. 510.

prodigieux, mais inutiles efforts qu'il avait faits pour rappeler à la vie Eurydice, sa bien-aimée, tuée dans la fleur de son âge par la morsure d'un serpent.

S'il en est ainsi, la condition imposée à Orphée, pour ramener Eurydice à la vie, et qu'il n'eut pas la force d'accomplir, mérite toute notre attention : il devait avoir foi dans la résurrection d'Eurydice, sans avoir besoin de s'assurer par son propre regard que c'était bien elle qui revenait à la lumière; et parce qu'il s'était retourné, il la perdit pour jamais [1]. Je retrouve, ici encore, une punition de cette curiosité à pénétrer le secret des dieux, dont les exemples ont été multipliés par le peintre dans la composition de la lesché. Eurydice, dans le sens mystique, devait renaître, mais probablement sous une autre forme que celle dont elle avait été revêtue dans sa première vie, et Orphée, après l'avoir vue frappée par la mort, aurait dû se contenter de la consolation vague et générale qu'offre la pensée du renouvellement des êtres. Je n'insiste pas sur cette conjecture, qui peut-être est trop nouvelle pour qu'on ait le droit de la faire admettre sans discussion; et pourtant, je ne puis m'empêcher de faire remarquer, à l'appui de ce qui vient d'être dit, qu'on s'expliquerait ainsi pourquoi Virgile [2] a entremêlé l'épisode d'Orphée à celui d'Aristée, qui veut forcer Protée à lui révéler le secret nécessaire pour ressusciter ses abeilles. Cet insecte précieux, sortant de la corruption de corps étrangers à sa nature, est un emblème frappant des alternatives de mort et de vie qu'offre le spectacle de la succession des êtres, considérée dans son ensemble, sans distinction des espèces et à plus forte raison des individus.

Quoi qu'il en soit, Orphée n'apparaît pas dans la lesché seulement à titre d'époux malheureux et puni d'une indiscrétion causée par sa passion, il se montre comme le premier des chantres sacrés, et comme l'auteur d'une doctrine religieuse; et c'est ce qu'indique positivement le personnage que Polygnote avait placé près de lui. Notre auteur remarque que le costume d'Orphée était entièrement grec, et qu'il n'avait ni vêtement, ni coiffure à la

[1] Diod. Sic., IV, 25. — Apollodor., I, 3, 2. — Conon., *Narrat.*, 45. — Virg., *Georg.*, IV, v. 454 et seq. — Ovid., *Metam.*, X, *init.* — Hygin., *Fab.*, 164.

[2] *Georg.*, IV, v. 454 et seq.

manière des Thraces. On pouvait donc, et c'était là sans doute l'intention du peintre, l'avouer au centre de la civilisation hellénique comme un instituteur religieux. De l'autre côté du saule contre lequel il s'appuyait, était un autre personnage appelé Promédon, auquel le tronc de l'arbre servait également de support. « Il y en a qui pensent, ajoute le Périégète, que ce nom » de Promédon est de l'invention de Polygnote et que, dans cette occasion, » le peintre a usé du droit que possèdent les poëtes : Εἰσὶ μὲν δὴ οἳ νομίζουσι » καθάπερ ἐς ποίησιν ἐπεισῆχθαι τὸ Προμέδοντος ὄνομα ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου. D'autres cependant prétendent que Promédon était un Grec, passionné pour toute espèce » de musique, et surtout pour les chants d'Orphée. »

Dans l'incertitude où nous laisse l'hésitation même de notre guide, nous ne pouvons, nous dont l'imagination est excitée par les énigmes accumulées dans un tel sujet, négliger une opinion très-ingénieuse que M. Welcker a longuement développée dans son mémoire. Ce savant fait remarquer que, dans la fable d'Orphée, se montre le défaut de prévoyance, et que ce nom même de Promédon semble exprimer la qualité contraire à ce défaut. Orphée serait donc en conséquence comme une espèce d'*Épimédon*, de même que dans une fable que M. Welcker juge à propos de rapprocher de l'épisode d'Orphée, *Prométhée* forme un contraste avec l'imprudent *Épiméthée;* et, hâtons-nous de le dire, la manière dont Promédon était opposé à Orphée, de l'autre côté du saule contre lequel ils s'appuyaient tous deux, avec le regard très-probablement tourné dans une direction contraire, est de nature à fortifier l'opinion émise par M. Welcker. Ce serait là le motif qui aurait donné lieu au peintre d'inventer le personnage de Promédon.

Rien ne m'empêche d'admettre un avantage de Promédon sur Orphée. Promédon est le type du Grec formé à l'école d'Orphée, et il a dû aller plus loin que son maître, quoique celui-ci se montre, par son extérieur, en quelque sorte naturalisé citoyen de la Grèce. D'ailleurs la fable d'Orphée nous montre en quoi il a pêché, et l'excès de curiosité, fondé sur les sentiments du cœur de l'homme, qu'on lui reproche, était réprimé dans les mystères d'Éleusis. La présence d'Orphée, dans la composition de Delphes, aussi près du roi des enfers, était un hommage rendu par les initiés d'Éleusis à sa doctrine, si influente sur les esprits dans les beaux siècles de la Grèce; mais cet hom-

mage n'était pas sans restriction, et le peintre, en élevant un monument à la gloire d'Orphée, y avait habilement introduit le souvenir du châtiment infligé à sa témérité.

Après Orphée, la suite des poëtes se trouvait interrompue par les personnages de Schédius et de Pélias. Schédius, le chef des Phocidiens au siége de Troie [1], était représenté avec une épée courte, ἐγχειρίδιον, à la main, et une couronne de gazon, ἀγρωστὶς, sur la tête. Pélias, assis sur un trône, avait la barbe et les cheveux blancs : Pélias, roi dans la Thessalie, rappelait un peuple placé aux frontières de la civilisation grecque, de même que Schédius représentait la Phocide. Les attributs qui distinguaient ce dernier héros avaient, je crois, pour objet de désigner la vie simple et à peu près sauvage dans laquelle persista la population qui menaçait presque autant le sanctuaire de Delphes qu'elle semblait destinée à le défendre. Quant à Pélias, les marques de la vieillesse que le peintre lui avait imprimées font souvenir de la vaine entreprise de ses filles pour le rajeunir [2]. Il était descendu aux enfers tout chargé d'ans, à la suite de cette funeste épreuve, et les téméraires qui l'avaient tentée s'étaient laissées aller aux conseils d'une magicienne étrangère, dont la science barbare devait être répudiée par la pure doctrine des Grecs. Déjà Orphée nous ramenait d'un pas en arrière de la civilisation religieuse des Hellènes. Ces héros de la Thessalie et de la Phocide nous en éloignent encore, et les observations qu'ils viennent de suggérer nous avertissent qu'à mesure que nous avancerons vers la droite, nous descendrons ainsi une suite d'échelons, à partir du sommet, où nous avions trouvé le personnage d'Achille.

C'est ainsi qu'après Schédius, nous voyons le Thrace Thamyris, représenté aveugle, la barbe et les cheveux en désordre, avec tous les signes de l'abattement ; sa lyre est jetée à ses pieds, les chevilles et les cordes en sont brisées. C'est un souvenir de l'audacieux défi qu'il avait adressé aux Muses, et de la punition qui en avait été la suite [3]. Ces désirs de s'égaler aux dieux

[1] Homer., *Iliad.*, B, v. 517 ; P, v. 306. — Apollodor., III, 10, 8. — Pausan., X, 4, 1.

[2] Apollodor., I, 9, 27. — Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, v. 175. — Ovid., *Metam.*, VII, v. 297 et seq.

[3] Homer., *Iliad.*, B, v. 595 et seq. — Pausan., IV, 33, 4 et 7 ; IX, 30, 2 ; X, 7, 2. — Apollodor., I, 3, 3.

indiquent toujours, dans l'ordre des choses mystiques, une pensée trop audacieuse et qui voudrait pénétrer les secrets de la divinité. Il faut d'ailleurs tenir compte de la patrie de Thamyris, et du singulier rapport dans lequel les Grecs se trouvaient à l'égard de cette contrée, se reconnaissant redevables d'une partie de leurs institutions religieuses aux chantres qu'elle avait produits, et se distinguant pourtant avec soin de la barbarie qui n'avait cessé d'y régner.

De la Thrace nous passons en Phrygie, et d'après la marche que nous avons indiquée, la progression est naturelle. Le groupe de Marsyas et d'Olympus, si connu, indépendamment de la lesché, par les monuments de la peinture et de la statuaire, nous oblige de renoncer à la lyre, noble instrument qui exprime l'aspect le plus élevé des idées religieuses, et nous fait descendre à la flûte, organe des superstitions grossières que la Grèce, en se civilisant, avait reléguées au second plan, sans jamais les abjurer tout entières, et même en leur conservant une influence suprême sur le sort des empires. C'était à Célænes, en Phrygie, qu'avait eu lieu la dispute musicale entre Apollon et Marsyas. Les Phrygiens confondaient le satyre avec le fleuve qui traversait cette ville, c'est-à-dire avec le dieu même protecteur de la cité [1]. Marsyas passait parmi eux pour avoir inventé le chant de la flûte, qu'on exécutait en l'honneur de la Mère des Dieux, τὸ μητρῶον αὔλημα; enfin, les mêmes Phrygiens attribuaient leur salut, lors de l'invasion des Gaulois, à ce que Marsyas aurait repoussé les barbares par un débordement de sa source et par le son terrible de ses flûtes. Tous ces exemples, allégués par Pausanias, justifient la vénération pour l'impur Marsyas, même aux yeux des Grecs, et excusent la passion qu'il témoigne envers le jeune Olympus, auquel il n'enseigne la flûte que dans un sentiment grossièrement intéressé [2].

Le groupe des héros troyens, qui vient après Thamyris, ou plutôt après Marsyas, doit être comparé à celui des principaux héros grecs. Au lieu d'Achille et de ses deux compagnons, représentés dans la fleur de la jeu-

[1] Herodot., VII, 26. — Xenoph., *Anabas.*, I, 2, 8. — Plutarch., *De fluv.*, t. X, p. 747, ed. Reiske. — Tit. Liv., XXXVIII, 13. — Solin., XL, 7.

[2] Sur le personnage de Marsyas, voy. Ch. Lenormant et De Witte, *Élite des mon. céramogr.*, t. II, p. 179 et suiv.

nesse, et probablement avec une expression calme et sereine, nous voyons Hector assis, et tenant son genou gauche dans ses deux mains, sous l'empire d'un profond chagrin, *ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων*, Sarpédon courbé, son visage dans les deux mains, attitude au moins aussi mélancolique que la précédente, et Memnon, assis à côté de lui, la main posée sur l'épaule de Sarpédon, comme s'il s'associait à ses sentiments, tous trois barbus, ce qui indique ici moins des hommes dans la force de l'âge que des Asiatiques habitués à laisser croître leur barbe dès leur première jeunesse. Pausanias insiste sur le personnage de Memnon. Il décrit sa chlamyde orientale sur laquelle étaient brodés les oiseaux appelés memnonides. Ces oiseaux, suivant une tradition conservée sur les bords de l'Hellespont, s'abattaient chaque année sur le tombeau de Memnon, qu'ils nettoyaient avec soin, et purifiaient en recueillant sur leurs ailes l'eau du fleuve Æsépus [1]. Puis, à propos de l'esclave éthiopien qui, dans la lesché, était peint debout auprès du fils de l'Aurore, le Périégète fait remarquer que Memnon n'était pas venu de l'Éthiopie africaine, mais de Suse, ville des Perses sur les bords du fleuve Choaspès, si célèbre par la pureté de ses eaux. Chemin faisant, il avait soumis tous les peuples qu'il avait trouvés sur son passage, et l'on montrait encore, au dire des Phrygiens, la route qu'il avait suivie, avec l'indication des stations qu'il y avait faites [2]. Ces différentes remarques, qui tendent à représenter Memnon comme appartenant à un ordre d'idées plus pur que les précédents personnages, est d'accord avec ce que nous savons de la religion des Perses et des autres peuples soumis à la loi de Zoroastre, quand on les compare avec les nations de l'Asie antérieure. Nous ne devons pas nous étonner de rencontrer les héros troyens, auprès du représentant de la religion phrygienne, à une grande distance des héros grecs, et toutefois leur étroite union avec Memnon les relève, de même que les observations favorables à ce héros font voir que ce qui le sépare du centre de la composition est moins une distance morale que l'intervalle des lieux.

Avant d'arriver aux figures qui dépassaient l'extrémité de l'hémicycle, il

[1] Pausan., X, 31, 2. — Ovid., *Metam.*, XIII, v. 576-619. — Serv. *ad* Virg., *Æneid.*, I, v. 751.

[2] Cf. Strab., XV, p. 728. — Herodot., V, 53; VII, 151. — Diod. Sic., II, 22; IV, 75. — Pausan., IV, 31, 5.

ne me reste plus à étudier que le groupe de Pâris et de Penthésilée. Les Grecs, et les Athéniens en particulier, rendaient plus d'honneurs aux Scythes qu'aux autres peuples barbares; plus de cent ans avant Polygnote, Anacharsis était venu frapper à la porte de Solon, et sa distinction personnelle l'avait fait admettre au nombre des sages de la Grèce. On ne s'étonnera donc pas que la reine, armée de l'arc scythique, qui, dans la composition de Polygnote, représentait un peuple du Nord, de même que Memnon était destiné à représenter les Perses [1], cette Penthésilée, dont Achille, son meurtrier, avait admiré la beauté dans la mort, ait été représentée dans la lesché avec un caractère bien marqué de supériorité morale. Son visage exprimait le mépris que lui inspirait la grossière provocation de Pâris, et celui-ci, avec l'appel de ses doigts (κροτεῖ δὲ ταῖς χερσὶν, οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος), rappelait le geste de Sardanapale, si célèbre dans le système religieux le moins pur de l'Asie. Sardanapale témoignait de son mépris pour le néant de l'existence et ne recommandait que la jouissance effrénée des plaisirs. Les Scythes étaient de ces peuples qui, au sein de leur barbarie, portaient dans le cœur un sentiment profond de l'immortalité, de ceux que, de même que les Gètes, on aurait pu surnommer ἀθανατίζοντες. Aussi le peintre, en assignant à l'héroïne qui les représentait une place en dehors de toute civilisation régulière, avait rendu un remarquable hommage à sa supériorité morale, et quand on trouvait ensuite les deux femmes dont tout le crime était d'avoir négligé de se faire initier, Penthésilée auprès d'elles, apparaissait comme ce qu'il y avait de plus respectable et de plus pur en dehors de l'initiation.

Arrivé à ce point de la composition, j'ai à peine besoin d'insister sur les dernières scènes, dont les détails sont déjà connus, et dont la liaison avec ce qui précède doit désormais ressortir très-clairement. Nous ne pouvons toutefois nous empêcher d'insister sur l'emploi remarquable que le peintre avait fait de la fable des Danaïdes. Celles-ci avaient été condamnées à remplir éternellement dans les enfers un vase sans fond, dont l'eau s'échappait à mesure qu'on l'y versait, et leur crime était d'avoir assassiné, dans la nuit de leurs

[1] Pausanias, en parlant des sacriléges, a eu soin de mentionner la piété extraordinaire dont avait fait preuve Datis, un des envahisseurs de la Grèce.

noces, leurs époux récemment arrivés de l'Égypte [1]. A ne consulter que la fable, on a peine à comprendre le rapport du crime avec son châtiment, et la vérité ne commence à se faire jour que si l'on se représente le mariage des Danaïdes avec les fils d'Égyptus comme une initiation aux mystères enseignés sur les bords du Nil. Par là, ces épouses coupables se rapprochaient de ceux qui avaient montré du mépris pour ce qui se pratiquait dans Éleusis, τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὸς θεμένων λόγῳ, et l'on comprend que le genre de peine qui leur a été attribué par la tradition ait été transporté par le peintre de la lesché aux personnes de tout âge et de tout sexe qui n'avaient pas témoigné envers les mystères d'Éleusis la vénération qui leur était due.

Des quatre figures que Polygnote avait peintes dans l'occupation que la fable prêtait aux Danaïdes, la vieille seule paraît avoir tenu un vase à demi brisé, de même que les deux femmes qui n'avaient pas été initiées; et en cela l'artiste semble avoir voulu montrer que le sort était le même pour ceux qui avaient tenu en mépris les mystères, après y avoir été admis, que pour les non-initiés. Toutefois, ce qui restait d'eau dans le fragment de vase que portait la vieille tombait dans le *pithos;* mais son labeur n'en demeurait pas moins inutile, et avec un *pithos* qui n'eût pas été sans fond, comme celui des Danaïdes, on aurait vu l'eau qu'il contenait refluer par-dessus, et si l'on n'apercevait pas cette eau s'échappant en dessous, la continuation du travail des personnages occupés à remplir le *pithos* suffisait pour témoigner de la mauvaise qualité du récipient.

Ici la doctrine mystique cultivée sur les bords du Nil fournit encore une explication qui ne saurait être négligée. Chez les Égyptiens, Horapollon [2] l'atteste, la *plénitude de nourriture,* πλήρης τροφὴ, exprimait la science, et c'est là sans doute l'origine de cette notion du *plérome* qui, avant de reparaître dans les opinions des gnostiques, est indiquée avec évidence par une allusion de saint Paul [3]. La *Plénitude* ou le *plérome,* envisagé sous ce point de vue, ne peut être le partage que des initiés, et c'est en vain que ceux qui se tiennent en dehors des mystères s'efforcent d'y atteindre. Leur âme, avide de connais-

[1] Pindar., *Nem.,* X, v. 7, et Schol. — Apollodor., II, 1, 5. — Hygin., *Fab.,* 168. — Serv. *ad* Virg., *Æneid.,* X, v. 497.

[2] *Hieroglyph.,* I, 38.

[3] *Epist. ad Coloss.,* I, 19.

sances et de biens imaginaires, est comme le tonneau des Danaïdes qui ne se remplit jamais.

Déjà, du temps de Polygnote, la philosophie vraiment religieuse et spiritualiste cherchait à déployer ses ailes, et le devancier de Socrate, Anaxagore, par la hardiesse de ses opinions, encourait la réprobation du parti religieux d'Athènes, qui ne pouvait être que celui des hommes déterminés à ne rien permettre en dehors de la doctrine éleusinienne [1]. Le supplice du vieillard, rangé parmi ceux qui avaient méprisé les mystères, avait peut-être pour objet de rappeler la témérité d'Anaxagore; et, à le voir si près de Tantale, éternellement condamné à convoiter une nourriture qui lui échappe sans cesse, il n'est pas interdit de croire que Polygnote avait ainsi voulu donner une sanction à la doctrine religieuse professée dans sa nouvelle patrie.

Mais le supplice de Tantale ne se bornait pas à ce que l'Odyssée [2] en rapporte. Le peintre y avait ajouté la terreur incessante que causait au roi de Lydie un rocher suspendu au-dessus de sa tête. Ici se présente un dernier rapprochement, dont le lecteur qui aura consenti à nous suivre ne manquera pas de faire son profit. On se souvient que, dans la barque de Charon, se montrait, à côté de Cléobœa, Tellis, le bisaïeul du poëte Archiloque, et c'est par la mention d'Archiloque lui-même que Pausanias met fin à la description de la lesché. Après avoir parlé du rocher qui menaçait Tantale : « Il est » clair, ajoute-t-il, qu'en cela il avait suivi l'autorité d'Archiloque; quant » à ce poëte lui-même, j'ignore si c'était de son chef et par pure licence » poétique, ou pour en avoir été instruit par d'autres, qu'il avait ainsi ajouté » dans ses vers au supplice du roi de Lydie. » Πολύγνωτος μὲν δηλός ἐστιν ἐπακολουθήσας τῷ Ἀρχιλόχου λόγῳ· Ἀρχίλοχος δ', οὐκ οἶδα, εἴτε ἐδιδάχθη παρὰ ἄλλων τὰ ἐς τὸν λίθον, εἴτε καὶ αὐτὸς ἐς τὴν ποίησιν εἰσηνέγκατο. Rappelons-nous que Tellis, suivant notre explication, devait avoir introduit dans l'île de Paros les mystères de Cérès. Archiloque, son arrière-petit-fils, avait sans doute montré une grande fidélité pour les doctrines importées par son aïeul. Archiloque d'ailleurs passait pour avoir été l'objet de la faveur des dieux [3], et ces louanges n'étaient jamais don-

[1] Diogen. Laërt., II, 12. — Plutarch., *Pericl.*, 32; *Nic.*, 23.

[2] Λ, v. 581-591.

[3] Dio. Chrysost., *Orat.*, XXXIII.

nées qu'aux poëtes qui avaient servi la cause de la religion dominante. Or, voyons ce qu'un tel poëte, servant la cause des initiés, avait pu vouloir exprimer par le surcroît du supplice de Tantale. Ce héros n'était pas seulement consumé par le désir de biens qui lui échappaient sans cesse, il était en proie à une terreur perpétuelle; et, comme emblème de ceux qui méprisaient les mystères, que devait-il exprimer par cette crainte, sinon celle que faisait naître la pensée des supplices éternels dans l'âme des hommes qui n'avaient pas appris à mettre l'effroi de l'Achéron sous leurs pieds? En tout cas, cette mention d'Archiloque, correspondant comme un écho à celle de Tellis, serait étrange, si elle n'avait pas le sens que nous y avons attribué.

« Telle est, dit Pausanias en finissant, la quantité des figures rassemblées » par le peintre de Thasos, telle est aussi la merveilleuse convenance de sa » composition. » Τοσαύτη μὲν πλῆθος, καὶ εὐπρεπείας ἐς τοσοῦτόν ἐστιν ἥκουσα ἡ τοῦ Θασίου γραφή. Voilà une phrase qui est restée, on doit en convenir, bien peu explicable jusqu'à ce jour, et si l'on n'était parvenu à montrer la liaison de tant d'épisodes incompatibles en apparence, on serait tenté d'y voir plutôt une ironie. Mais le Périégète a parlé sérieusement, et en s'exprimant comme il l'a fait, il s'est justifié lui-même de l'incohérence de ses explications. En effet, nous en sommes venu nous-même insensiblement à un double travail. Nous ne pouvions rétablir le fil des idées exprimées par le peintre qu'en retrouvant celui des explications de son interprète. Polygnote n'avait voulu laisser comprendre qu'aux initiés seuls l'arrangement de sa composition. Et Pausanias, à son tour, en agissant en conscience ou par une affectation de rhéteur, a parlé, sous l'empire de la même retenue, de manière à ne faire entrevoir sa véritable pensée qu'à ceux pour qui la doctrine des mystères n'aurait pas été une énigme indéchiffrable. La science moderne peut-elle se flatter d'arriver jamais, à force d'observations, à reconstituer cette doctrine? Si je n'étais pas convaincu de la possibilité d'atteindre à un tel résultat, je n'aurais pas écrit cette partie de mon Mémoire. Qu'on la retranche, si l'on rejette sans examen et comme trop téméraires les recherches de ce genre; mais il suffit qu'une telle élimination ne soit pas admise en principe, pour que l'effort auquel je viens de me livrer ne soit pas indigne d'attention.

Sans doute un système d'idées puisées en dehors du monument que je

voulais expliquer m'a servi de guide; et l'on pourrait me demander toutes mes preuves. Ce que, pour le moment, je puis répondre à des objections de ce genre, c'est qu'un Mémoire comme celui-ci, ayant pour objet de résoudre une question très-obscure et très-controversée de l'histoire de l'art, ne comportait guère les développements dont j'aurais besoin pour justifier le sens que j'attache aux doctrines mystiques d'Éleusis et le jugement que j'en porte. Dans l'étude persévérante que j'en ai faite, j'ai fini par me rencontrer avec un savant du premier ordre, Villoison, dont tout le tort, selon moi, fut d'avoir écrit trop tôt, sur les mystères de l'antiquité, des choses dont ses contemporains furent étonnés, et qui, j'en ai la conviction, finiront par devenir irréfutables; entre la confiance vague et l'optimisme de Sainte-Croix d'un côté, la négation absolue et impossible de M. Lobeck de l'autre, Villoison a tracé [1] trop rapidement sans doute, mais avec un coup d'œil pénétrant et sûr, la seule voie que l'on puisse suivre sans s'égarer, et c'est pour moi un bonheur, après avoir cru longtemps marcher seul dans un chemin nouveau, de me retrouver à la fin le disciple d'un homme dont, à partir de ma première enfance, j'ai entendu prononcer le nom avec affection et respect.

Mais quand bien même je me serais égaré ou seul ou sur les pas de l'auteur du commentaire *De triplici theologia mysteriisque*, serais-je si coupable d'avoir cherché à coordonner une composition que mes devanciers, malgré leurs talents et leurs efforts, ont laissée dans une incroyable incohérence? Supposer qu'un artiste tel que Polygnote avait mis, à la suite les unes des autres, sans plan et sans intention, tant de figures disparates, ce serait se tirer d'affaire aux dépens de la raison et même du goût, dont les Grecs ont donné assez de preuves. Ceux de mes lecteurs qui se refuseraient encore à admettre les idées sur lesquelles je m'appuie, seraient réduits à rester dans le chaos, et c'est pourquoi je crois pouvoir les supplier de tenir quelque compte d'une façon de penser qui a du moins le mérite de porter, dans une confusion dont personne n'a pu jusqu'à présent sortir, le premier rayon, ou, si l'on veut, la première apparence de lumière. Considérée sous ce point de vue, la grande

[1] *De triplici theologia mysteriisque veterum commentatio;* dans Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères*, 1re édition, p. 221-338.

et obscure composition de la lesché, au lieu de former dans l'histoire de l'art une anomalie inexplicable, devient le point de départ et la clef principale d'une immense série de compositions moins importantes, mais inspirées par les mêmes idées. Il y va, j'ose le dire, de l'honneur des Grecs, qu'à côté des tableaux que tout le monde comprend et qui nous frappent par un sentiment exquis de la composition, il ne reste pas une foule d'ouvrages qu'on croirait le produit de l'inexpérience et d'un absurde caprice, si l'on ne consentait à adopter la seule interprétation qui puisse en faire pénétrer le sens.

FIN.

ERRATA.

Page	9,	ligne	20,	*au lieu de*	c'est, *lisez :* est.
—	14,	—	23,	—	Agiades, *lisez :* Agides.
—	25,	—	23,	—	μαγάλα, *lisez :* μεγάλα.
—	30,	—	26,	supprimez la virgile.	
—	34,	—	21,	*au lieu de*	Colophon, *lisez :* Clazomène.
—	37,	—	19,	—	μίσθους, *lisez :* μισθοὺς.
—	44,	—	23,	—	ἀπόβλέψαντι, *lisez :* ἀποβλέψαντι.
—	46,	—	11,	—	δεξία, *lisez :* δεξιᾷ.
—	68,	—	30,	—	πέιρας, *lisez :* πείρα.
—	81,	—	25,	—	Ἄϊδος, *lisez :* Ἄϊδος.